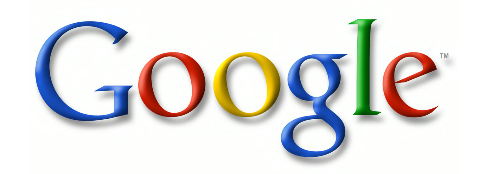
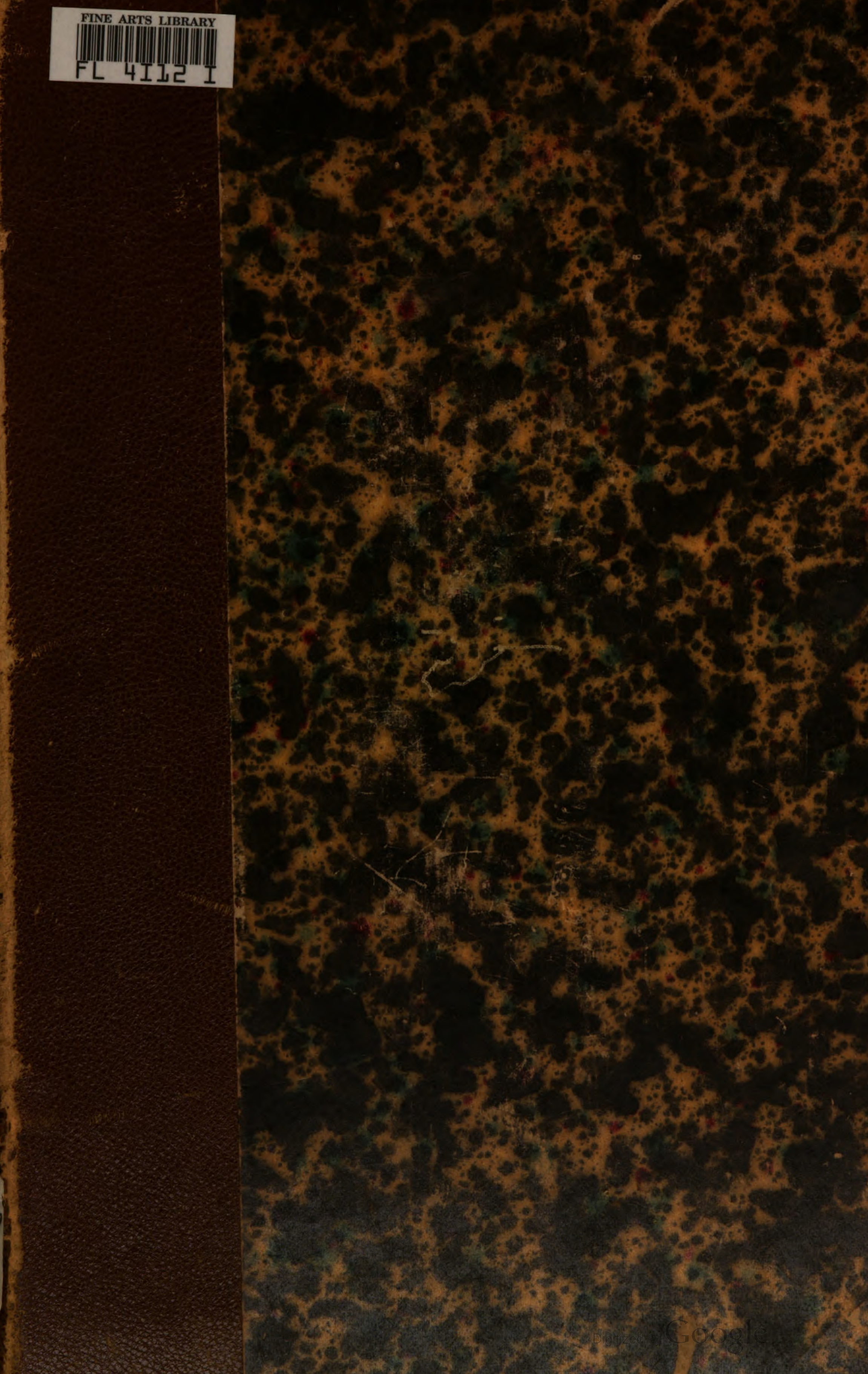
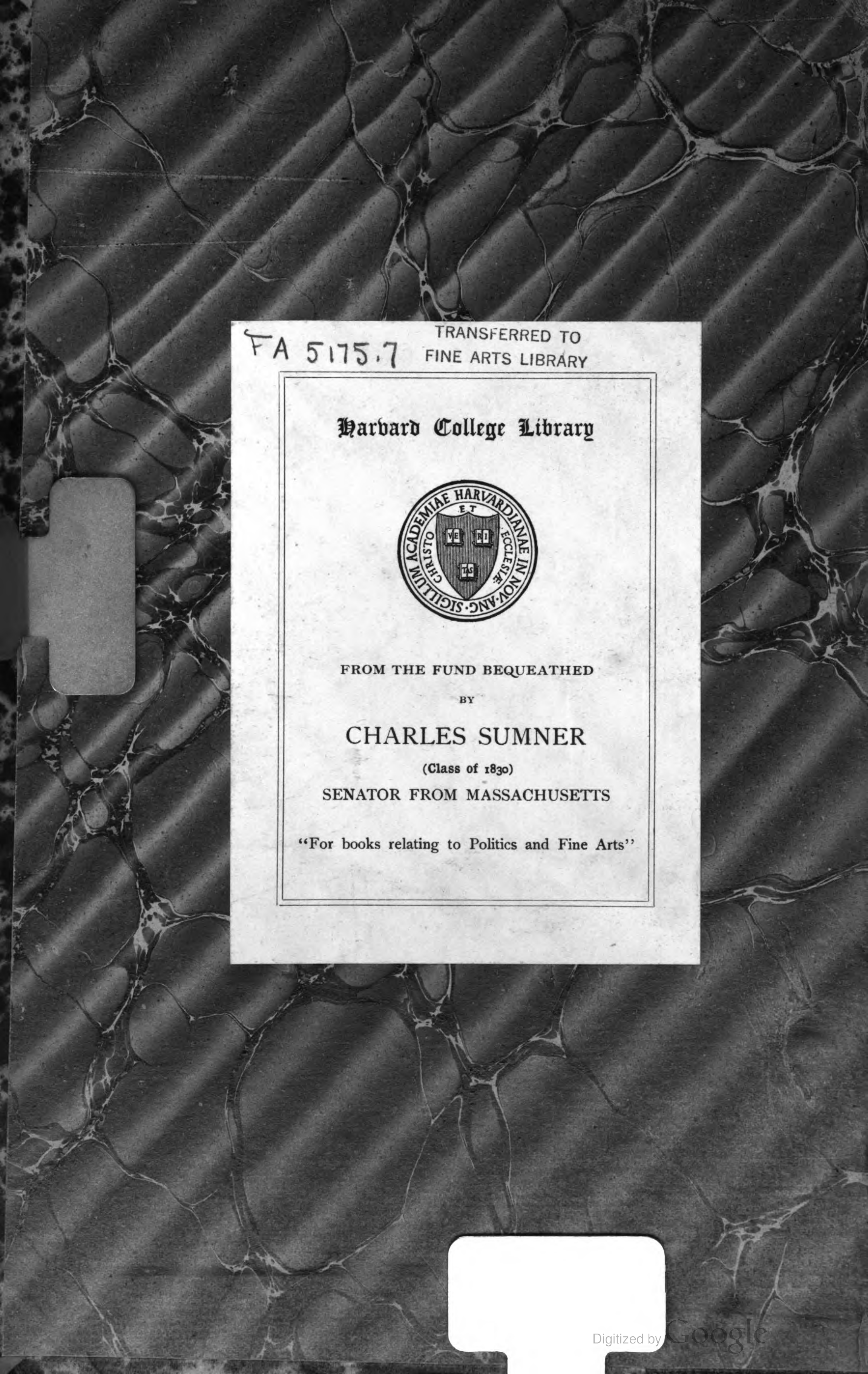



FINE ARTS LIBRARY
FL 4112 I



FA 5175.7
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
Harvard College Library
SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG·
CHRISTO ET ECCLESIÆ
VE RI TAS
FROM THE FUND BEQUEATHED
BY
CHARLES SUMNER
(Class of 1830)
SENATOR FROM MASSACHUSETTS
"For books relating to Politics and Fine Arts"
Digitized by Google



DU MÊME AUTEUR

Le Triomphe de l'Église au IV[e] siècle. Paris, Bouillon, 1887.

La Foi chrétienne au IV[e] siècle. Paris, Bouillon, 1887.

L'État économique de la France pendant la première partie du moyen âge, par LAMPRECHT (traduit par l'auteur), Paris, Bouillon, 1889.

Louis Courajod. *Un Historien de l'Art français.* Premier mémoire. Paris, Bouillon, 1899.

Études sur la Civilisation française.

I. *La Société mérovingienne.* Paris, Bouillon, 1899.

II. *Le Culte des Saints sous les Mérovingiens.* Paris, Bouillon, 1899.

Le Portail de Chartres. Paris, Bouillon, 1899.

L'École de la Statuaire en Provence du XII[e] au XIII[e] siècle. Paris, Bouillon, 1900.

Le petit Palais de 1900. Bruxelles, Weissenbruch, 1901.

La Tapisserie de Bayeux. Paris, Leroux, 1902.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

Études sur l'Art français. *L'École de sculpture du domaine royal du XII[e] au XIII[e] siècle.*

Études sur la Civilisation française. *La Société carolingienne.*

EN PRÉPARATION

L'Influence de la Statuaire française *à la fin du XII[e] siècle en Allemagne, en Italie et en Espagne.*

ÉTUDES SUR L'ART FRANÇAIS AU MOYEN AGE

HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN LANGUEDOC

DU XIIe—XIIIe SIÈCLE

PAR

A. MARIGNAN



PARIS (2e)

LIBRAIRIE ÉMILE BOUILLON, ÉDITEUR

67, RUE DE RICHELIEU, AU PREMIER

1902

A

MONSIEUR ALEXANDRE ROUSSY

CE TÉMOIGNAGE AFFECTUEUX

D'UN AMI D'ENFANCE

PRÉFACE

Les historiens de l'art avaient pensé que la partie critique des monuments des XIe, XIIe et XIIIe siècles était achevée. Les manuels trop nombreux, les grandes histoires de l'art, à coup sûr prématurées, nous donnaient avec soin la chronologie incontestée des œuvres du moyen âge. Et c'est ainsi que les peintures de Reichenau, celles de l'église de Saint-Michel de Burgfeld (Wurtemberg, considérées comme des monuments de la fin du Xe siècle, révélaient à tous les yeux *le réveil de la personnalité allemande*. C'est ainsi que les fresques de l'église Saint-Clément, à Rome, dues à un artiste de la fin du XIe siècle, marquaient la victoire, désormais complète, des peintres italiens sur les traditions byzantines. Ils s'étaient enfin affranchis de ce joug séculaire!

Le XIe siècle avait donc connu une renaissance. De tous côtés des œuvres importantes étaient nées. Chaque nation pouvait, du reste, revendiquer sa part de gloire et d'éclat. Une école de sculpture, en Italie, avait produit des monuments d'un très grand intérêt. Le candélabre de Saint-Paul hors des Murs, celui de Gaëte et celui de Capoue, la plaque

imagée de Saint-Restitute de Naples, etc., prouvaient l'habileté de ces artistes.

L'Allemagne ne restait pas en arrière. Elle avait eu ses artistes fameux, ses sculpteurs en bronze avaient laissé des œuvres remarquables. Les portes de Hildesheim, celle de Vérone, la colonne figurée dite de Bernward, ont fait l'admiration à juste titre de tous ceux qui les ont étudiées.

La France plus modeste, malgré l'affirmation de ses chroniqueurs et surtout de Raoul Glaber, ne pouvait revendiquer que des monuments d'une importance relative. C'était la nef de la cathédrale de Bayeux, où des sculptures faisaient croire à des influences hindoues; c'était le porche de Fleury-sur-Loire, que des chroniques indiquaient comme un monument à date certaine. Venaient ensuite les peintures de Saint-Savin, le confessionnal de Saint-Trophime à Montmajour, la tapisserie de Bayeux. Cette dernière œuvre avait offert aux historiens une mine inépuisable.

On croyait donc à un classement logique, exact des monuments du XI[e] siècle. Ceux du siècle suivant avaient été aussi l'objet d'études assez longues. On les avait surtout considérés comme des œuvres de transition, et les sculptures si intéressantes des églises du Sud-Ouest et du Sud-Est paraissaient avoir subi les dernières influences de l'art byzantin. Les historiens de l'art cherchaient, non pas à critiquer ce classement, désormais accepté, mais à expliquer l'évolution des conceptions esthétiques et à rattacher les différentes écoles les unes aux autres. Inutile de dire que ce classement avait été fait sans preuves, le plus souvent basé sur une simple tradition ou fourni par une inscription, conservée par les architectes qui avaient construit ces édifices plus récents. Qui aurait osé, en effet, assigner aux portails de Saint-Trophime d'Arles et à celui de Saint-Gilles la date approximative de 1200? Qui aurait osé affir-

mer que la façade occidentale de l'église de Chartres n'était pas de 1150-1160, mais bien de 1194? On aurait craint l'anathème, on se serait exposé à la colère des archéologues qui ont déjà leur siège fait.

J'ai soutenu, en 1899, cette opinion nouvelle et j'ai montré, après un travail de dix ans d'études et de longs voyages, que bien des édifices religieux avaient été par nos prédécesseurs vieillis à l'excès. Le catalogue des œuvres d'art du XIIe siècle, que j'avais eu soin de faire tout d'abord, m'avait permis cette affirmation qui a pu paraître fort osée. Le mémoire que je publie en ce moment prouve une fois de plus le bien fondé de mon jugement. J'ai reçu, chemin faisant, des adhésions nombreuses, et j'ai été heureux de voir que mon premier maître, M. Robert de Lasteyrie, n'avait pas hésité à déclarer à l'Académie des Inscriptions que la date de Saint-Trophime devait être revisée, ainsi que celle du cloître. Le savant professeur de l'École des Chartes considère ces constructions comme des œuvres du dernier tiers du XIIe siècle. Tout en admettant la date du cloître que j'avais proposée, il recule néanmoins de quelques années celle que j'avais assignée au portail. Je discuterai plus tard, pas à pas, les arguments de M. de Lasteyrie, lorsqu'il les aura publiés. Mais l'acceptation de la date de Saint-Trophime et du cloître d'Arles, même placée en 1185-1190, comporte des conséquences sérieuses; elle va permettre aux archéologues de comparer avec soin ces sculptures avec des monuments considérés comme étant plus anciens; elle va permettre aussi d'étudier en détail le costume des divers personnages, l'iconographie des sujets représentés. Ces monuments une fois datés, d'autres suivront; déjà même la Tapisserie de Bayeux peut être considérée comme une œuvre du dernier tiers du XIIe siècle. Elle va nous servir à dater un certain nombre de monuments. Ce que je cherche avant tout dans ces études minutieuses, c'est à amener les historiens de l'art à une

entente sur quelques monuments principaux et à acquérir ainsi des principes généraux, pouvant s'appliquer à tous les autres. Il faudra alors restituer aux différents siècles les œuvres exécutées par eux, et la grandeur et l'originalité du XIIe siècle français en ressortiront avec éclat. Je prouverai bientôt le progrès rapide des sculpteurs, le rayonnement des artistes du nord de la France, la prodigieuse diffusion de leurs œuvres, comparable à celle de nos poètes et de nos romanciers d'alors. Avec quelle joie je montrerai bientôt que cet art français, naguère si honni, si dédaigné, cet art qu'un Émeric David a défendu si timidement, qu'un Burckhardt a à peine observé, *est le maître écouté et suivi de tout l'Occident au XIIe siècle!* Les sculpteurs, on peut désormais l'affirmer, sont les grands ancêtres des artistes Pisans. Ce sont eux qui apportent en Espagne le goût de la statuaire, ce sont eux qui font décorer en Italie les porches imagés. L'Allemagne, la Belgique, la Hollande même les imitent et possèdent, à la fin du XIIe siècle, des œuvres qui indiquent des artistes instruits dans les ateliers français.

Je publie en ce moment mes études sur l'école du Languedoc. Ce sont des travaux d'approche. Je me suis efforcé, dans ces travaux, par des descriptions souvent longues et parfois ennuyeuses, à asseoir sur des bases plus scientifiques la datation des monuments analysés. J'ai dû travailler même sous les yeux du lecteur, lui montrer ma méthode, lui indiquer avec soin tous les motifs qui me forçaient à admettre telle ou telle datation. La méthode dont je me sers, sans être tout à fait nouvelle, est avant tout analytique; elle est bien différente de celle employée par mes prédécesseurs, qui s'étaient surtout préoccupés de rassembler quelques textes relatifs aux œuvres étudiées. Ici, au contraire, j'ai cherché à décomposer toutes ces œuvres dans leurs éléments constitutifs, à les rapprocher les unes des autres, pour les caractériser ensuite avec soin. Il me reste encore

à écrire l'histoire de la statuaire de l'Ile-de-France au XIIe et au XIIIe siècle et à montrer son rayonnement à travers l'Europe occidentale; mais auparavant je voudrai analyser quelques monuments, qui pourraient être invoqués contre le classement que je propose. Je ferai paraître ensuite mon livre sur la sculpture du domaine royal. Ainsi on aura un travail d'ensemble sur les monuments français du XIIe siècle, et on pourra juger complètement et sur les pièces la doctrine que, malgré bien des résistances et des contradictions, j'ai l'ambition désintéressée de faire triompher en France.

A. MARIGNAN.

INTRODUCTION

Décrire l'histoire de la sculpture française, ses débuts, suivre pas à pas son développement lent, mais régulier, est une chose souvent malaisée. C'est surtout vrai pour la période du XIIe siècle. Les monuments que nous possédons sont, nous le verrons, d'une époque plus récente et ne peuvent souvent rien nous révéler sur les débuts, les commencements à la fois timides et pleins de charme de cet art naissant.

Les historiens qui, comme Viollet Le Duc, ont étudié certaines périodes de la statuaire médiévale, avaient considéré les sculptures des portails de nos églises du XIIe siècle non comme des œuvres qui attestent le point de départ des artistes, mais au contraire comme des vestiges d'un art finissant. Ces œuvres étaient pour eux le dernier écho de l'art byzantin et avaient même reçu tour à tour des épithètes le plus souvent désobligeantes, mais fort injustes. Il faut désormais les étudier avec soin, avec une plus grande équité, et voir si nous ne pouvons reconnaître les différents éléments qui ont contribué à leur formation. Ils nous permettront peut-être de décrire l'évolution de la statuaire française.

Disons tout de suite que la méthode inductive est la seule qu'on puisse employer pour l'étude de la sculpture française du XIIe siècle. Les monuments seuls, vu l'absence de sources écrites, doivent être soumis à une minutieuse analyse. L'enquête sera longue, souvent malaisée, mais elle peut nous donner des aperçus nouveaux sur le développement de notre statuaire. Les hypothèses sans être écartées doivent être discutées avec soin, car on ne saurait faire reposer une histoire de la sculpture sur des bases

aussi fragiles. A dire vrai, les commencements de cet art, vu le petit nombre de monuments parvenus jusqu'à nous, sont enveloppés de ténèbres. Les fragments qui nous restent sont difficiles à classer, et surtout à dater. Ils sont là, épars, comme les étoiles au firmament, et nul ne peut dire comment ils ont été formés. Ces fragments même indiquent un art relativement savant et ne sauraient nous permettre d'observer les tâtonnements des premiers artistes. Résignons-nous donc, et cherchons, malgré ce petit nombre de monuments, à expliquer les plus anciens, qui nous sont parvenus.

Ce n'est pas un simple catalogue des œuvres de cette période que j'ai voulu dresser. Certes, j'aurai pu, comme bien d'autres, analyser simplement ces œuvres, les grouper par régions, voire même les décrire au point de vue iconographique, mais j'aurais donné ainsi un travail incomplet. J'ai voulu, dans les différents chapitres qu'on va lire, décrire l'histoire de la statuaire française au XII[e] siècle. J'ai désiré surtout indiquer, sans être cependant d'une affirmation absolue, les ancêtres probables des artistes du Nord. Je n'ai rien négligé dans cette longue enquête, j'ai parcouru la France dans tous les sens, et non content d'une première visite à des monuments difficiles à dater, je suis revenu plusieurs fois dans les mêmes contrées, m'installant dans certains lieux pour faire de ces œuvres énigmatiques une analyse plus certaine. C'est ainsi que Toulouse, Poitiers, Brives, Dijon, ont été souvent le centre de mes pérégrinations. Ce n'est donc pas une vue rapide que je présente ici, mais une étude plusieurs fois renouvelée des monuments qui peuvent nous donner un résultat satisfaisant.

J'ai dit que l'histoire de la sculpture française ne peut pas être faite comme un simple catalogue. Il est nécessaire assurément de savoir quelles sont les contrées qui ont créé une école de sculpture, qui ont produit des ateliers d'une certaine durée ; il est encore utile de connaître l'influence superficielle ou profonde de ces écoles, de ces différents ateliers. Mais, ce qui doit intéresser surtout l'historien de l'art, c'est la recherche de l'action que ces différentes écoles ont pu avoir sur des contrées plus septentrionales. Et comme l'école d'Aquitaine n'a connu qu'un temps relativement court de prospérité, ce qui doit intéresser

particulièrement, c'est la statuaire du Nord, qu'on appelle gothique; ce sont ses nouvelles conceptions esthétiques, ses nouveaux procédés qui méritent d'être longuement étudiés, car nous verrons bientôt que l'art provincial du Midi a subi bien vite l'influence du Nord. Ses ateliers n'ont pu prospérer. L'art septentrional triompha donc et les artistes du sud de la France vécurent désormais sous sa domination. Les causes de cette décadence sont assurément multiples. Je les étudierai avec soin.

On le voit, les problèmes qui nous sont offerts sont fort complexes, et pour la plupart d'entre eux, nous sommes réduits à des hypothèses. Je présenterai celles-ci tour à tour, et j'indiquerai pourquoi je rejette l'une pour accepter de préférence l'autre.

Certains historiens de l'art avaient pensé que la statuaire n'avait cessé d'être employée dans le midi de la France et particulièrement en Provence. Ils croyaient que certains monuments conservés dans les musées provinciaux, auxquels ils attribuaient une antiquité trop reculée, pouvaient appuyer leur opinion. Ils reconnaissaient assurément que la sculpture était tombée dans une profonde décadence, mais ils considéraient néanmoins celle du XII[e] siècle comme le prolongement de l'école gallo-romaine. Cette opinion *a priori* s'appuyait surtout sur les ateliers de Provence qu'on croyait antérieurs au milieu du XII[e] siècle. J'ai montré dans un mémoire récent sur cette école que les façades de Saint-Gilles et de Saint-Trophime d'Arles sont relativement récentes et ne sauraient remonter aux dernières années du XII[e] siècle, si elles ne datent pas des premières années du siècle suivant[1]. On ne peut donc plus affirmer que la statuaire ait survécu pendant la première partie du moyen âge, et qu'elle se soit développée sous l'influence des œuvres des ateliers gréco-romains pendant le XII[e] siècle.

1. Mon ami, M. Nicolas, curé de Saint-Gilles, me fait dire, dans un travail récent, fort intéressant, que j'ai prétendu que la façade de cette église serait de la première moitié du XIII[e] siècle. Cette affirmation présentée sous cette forme n'est pas l'expression de ma pensée. J'ai assigné au cloître de Saint-Trophime la date approximative de 1184. Me basant sur l'inscription du pilier, j'ai dit que l'arcade sud appartiendrait donc à la fin du XII[e] siècle. Quant à la façade de Saint-Trophime, j'ai montré qu'elle devait être contemporaine de celle de Saint-Gilles, puisque des statues d'apôtres indiquent que les mêmes artistes ont travaillé à la décoration des deux porches. J'ai assigné, dans ma pensée, la date de 1190 à 1215 à la construction de ces façades.

Mais pourquoi cette absence de représentations figurées pendant la première partie du moyen âge? Si nous parcourons les musées de la France, nous voyons avec quelque surprise que les œuvres *en ronde-bosse* des VIe-XIe siècles (fin) sont fort rares. Je ne pourrais citer que quelques spécimens, du reste fort douteux, car le personnage monstrueux du musée d'Avignon, que Courajod et moi nous avions cru du milieu du XIe siècle, n'est autre qu'une *gargouille* mal dessinée, d'un âge plus récent.

Il en est de même des œuvres du musée de Saint-Pierre à Vienne. Deux ou trois autres spécimens méritent aussi une minutieuse étude. Ce sont les seules œuvres antérieures au XIIe siècle.

Mais comment pouvons-nous expliquer ce fait vraiment étrange? M'objectera-t-on que les pays qui n'ont pas connu les destructions systématiques des protestants, la haine toujours aveugle des révolutionnaires, comme aussi l'ignorance blâmable du clergé, sont plus riches en œuvres que la France? Il n'en est rien. La solution de ce problème était si importante pour moi, que j'ai parcouru dans l'espoir de découvrir de nouvelles données la plupart des musées d'Europe. Mais je n'ai trouvé que de rares spécimens de sculpture, d'une date, vu leur grossièreté, fort douteuse, telles les œuvres du musée de Vienne (Isère), que je viens d'indiquer, d'Avignon et quelques débris de celui de Capoue. L'Allemagne ne m'a pas permis une cueillette plus fructueuse. Après avoir visité ses musées, je ne puis citer que deux ou trois spécimens, sans caractère particulier conservés au musée de Nuremberg.

Pourquoi donc cette rareté? Pourquoi les artistes ont-ils abandonné la sculpture en ronde-bosse? Pourrait-on alléguer la ruine des temps, l'oubli progressif de la statuaire, du bas-relief? Je ne le pense pas. Je crois au contraire qu'il a fallu des raisons importantes, des motifs impérieux pour que les pays méridionaux, habitués depuis des siècles à ces représentations figurées, les aient abandonnées et aient accepté les ornements que la religion chrétienne sanctionnait. J'avais cherché depuis longtemps la cause de cette absence de sculpture, je m'étais souvent demandé pourquoi la statuaire ne s'était pas développée plus tôt en France, et je ne pouvais l'expliquer que par la répulsion que les Germains avaient pour les représentations figurées.

J'ai montré ailleurs qu'il fallait ajouter à ce sentiment, peut-être déjà éteint dès la période mérovingienne, l'influence pressante de l'Église. C'est elle, je le crois de plus en plus, qui ne permit pas la ronde-bosse, ce sont les conceptions religieuses des clercs qui proscrivirent pendant de longs siècles la statuaire. Je ne saurais dire pourtant si le pouvoir spirituel défendit la ronde-bosse d'une manière systématique, je pense au contraire que la question de principe ne se posa pas et que les artistes ne songeaient pas alors à faire renaître la statuaire. Et cette opinion est confirmée surtout par le catalogue minutieux des œuvres qui nous sont parvenues.

Comment donc étaient décorées les églises de la première partie du moyen âge? Quels étaient les arts permis par le pouvoir spirituel? Je répondrai sans hésiter: la mosaïque et tout particulièrement la peinture. L'une et l'autre s'étalent sur les murs des absides, le long de la nef, elles racontent aux simples les divers épisodes de la vie des saints. Le Paradis orné d'arbres magnifiques, habité par les élus de Dieu, revêtus de costumes étincelants de pierreries, décore principalement les parois de l'abside. C'est là aussi qu'apparaît aux fidèles le Christ dans toute sa gloire, le roi des rois, entouré des symboles des évangélistes, à côté des apôtres.

Les églises de l'époque carolingienne et celles élevées pendant le XIe siècle, aux murs épais et lourds, permettaient ce genre de décoration. Leur façade encore sobrement ornée recevait des motifs d'ornementation empruntés soit à l'antiquité gréco-romaine, soit à l'art byzantin. On ne peut remarquer pendant cette longue période aucune tentative de ressusciter la ronde-bosse gallo-romaine. Point de personnages sur les chapiteaux, point de statues sur les porches de l'église : à peine si on pourrait citer à la fin du XIe siècle ou au commencement du XIIe quelques figures qui ne sauraient être à la vérité considérées comme des œuvres d'art. Leur dessin est enfantin, souvent même grotesque; non, ce n'est pas là assurément qu'il faut chercher la naissance de notre statuaire. On peut donc affirmer que tous les motifs décoratifs aimés pendant la première partie du moyen âge, et dont l'origine appartient soit aux civilisations néo-grecque et romaine, soit à l'ornementation germanique, s'étalent sur les chapiteaux placés, d'une manière

naïve. Les entrelacs, semblables à ceux qui ornaient jadis les fibules de nos rois mérovingiens, les palmettes, les rinceaux de feuillage qui décoraient les sarcophages de l'époque franque, sont maintenant sculptés sur les chapiteaux des églises de cette époque. L'imagination des artistes se montre à nous quasi nulle ; aucune originalité dans l'arrangement des ornements, ils répètent sans cesse les mêmes motifs décoratifs, et n'en comprenant point le sens, ils les placent sans choix et sans ordre.

J'avais donc été frappé, lors de mon enquête sur l'art de la période franque, de la rareté ou plutôt de l'absence de la ronde-bosse, mais je l'avais attribuée à la décadence progressive et rapide des imagiers de cette époque. Ce fut pour moi une révélation, lorsque je vis les conceptions esthétiques du clergé, exprimées vers le premier tiers du XIe siècle par un écolâtre de Chartres, Bernard. Il s'indignait, non sans raison, de voir à Conques des statues en argent et en or des saints personnages et déclarait que cette coutume toute païenne serait considérée dans les contrées plus septentrionales comme un *sacrilège*. Il attestait d'une manière formelle que dans ces régions, comme aussi dans certaines parties de la Gaule placées plus au Sud, on avait prohibé systématiquement la ronde-bosse, et qu'on avait seulement fait appel, pour la décoration des églises, à la peinture. *Ce texte fut décisif pour moi et je le considérais comme étant d'une importance capitale pour l'histoire de l'art.* Certes, on pourrait me répondre que c'est un texte unique, qu'il serait nécessaire d'en produire un certain nombre, pour pouvoir affirmer qu'il en était ainsi dans toutes les régions de la Gaule. Je n'ai pas attendu cette objection facile à formuler; j'ai fait de nouvelles recherches et j'ai montré dans un autre travail les conceptions du clergé occidental[1].

Dans cette étude nouvellement parue, j'avais essayé de prouver l'âge récent de la statuaire du moyen âge, et de montrer qu'elle n'avait pas été employée jusqu'à la fin du XIe siècle. J'avais fait voir aussi que les monuments conservés dans les principaux musées de l'Occident ne pouvaient fournir aucune preuve de la durée de la

1. Cf. le chapitre tout particulier que j'ai consacré à l'étude des conceptions esthétiques du clergé franc dans l'analyse des œuvres exposées au Petit-Palais. *Revue de Belgique*, 1900 (tiré à part : Weissenburg, Bruxelles, 1901).

statuaire gréco-romaine, car on ne saurait invoquer aucune œuvre provenant de la première moitié du moyen âge. Le catalogue que j'ai fait de ces œuvres d'art avait déjà provoqué mon étonnement; il m'avait, en outre, encouragé à rechercher si les sources écrites pouvaient expliquer ce fait vraiment important[1]. Si, en effet, la ronde-bosse ou le bas-relief est d'une création relativement récente, si les artistes n'ont commencé à sculpter des statues, des sujets historiés que dès la fin du XIe siècle on peut alors s'expliquer l'inhabileté de ces sculpteurs, leurs longs tâtonnements; on comprendra aussi que des centres éloignés aient eu recours à des artistes de second ordre, qui, connaissant très mal les procédés d'atelier, ont fourni des œuvres d'une valeur tout à fait relative à une époque comme celle du commencement du XIII[e] siècle.

J'avais cherché à mettre en lumière ce fait important, en montrant que, lors de la querelle des iconoclastes, il n'est jamais question de la ronde-bosse. La peinture et la mosaïque étaient seules appelées à la décoration des édifices religieux. Pourquoi les avait-on choisies de préférence à la statuaire, sinon parce qu'elles ne donnaient que les contours des figures, que les personnages peints sur les murs des églises apparaissaient comme des ombres qui passaient, qu'enfin la mosaïque, avec ses reflets de lumière, ses tons chauds, ne pouvait développer les superstitions que le pouvoir spirituel n'aurait pas permises ?

Quelques amis, s'intéressant aux études d'archéologie, n'ont pas été convaincus de ma démonstration et m'ont prié de reprendre à nouveau mon enquête. C'est ce que j'ai fait aussitôt. J'ai lu avec soin tous les écrivains qui, durant un long siècle, ont défendu le culte des images, et je n'ai pu découvrir un seul texte prouvant l'existence de statues, ou de bas-reliefs en marbre ou en pierre, dans les édifices chrétiens. On peut même dire que, pendant la période impériale, les églises dont nous pouvons étudier la décoration ne nous montrent que des mosaïques et des peintures, sans nous fournir aucune statue, aucun bas-relief reproduisant les

1. Cf. A. Marignan. *Un historien de l'Art français*, Courajod, p. 163-187, le *Corpus* des monuments et des fragments de sculpture de l'époque franque en France; pour Rome et Ravenne, p. 47, pour les autres contrées de l'Italie, p. 73; pour l'Istrie, p. 82. J'ai visité avec un très grand soin l'Espagne, et je n'ai pu trouver aucune sculpture des VI[e]-XI[e] siècles.

saints ou le Christ. La sculpture est seule tolérée pour l'ornementation des tombeaux de prélats ou de grands personnages. On peut voir cependant que dès le VIe siècle, ces sujets, tirés de l'Ancien et du Nouveau-Testament, qui indiquent le plus souvent la puissance surnaturelle du Christ, cèdent la place à une décoration fort simple et dont l'origine néo-grecque est reconnue. Et, si quelques évêques s'élèvent contre la magnificence et la somptuosité des églises, si quelques docteurs demandent qu'on retourne à la simplicité des temps apostoliques, ils ne parlent, toutefois, dans les descriptions des édifices religieux qu'ils nous ont laissées, que de l'ornementation picturale. Les consultations des évêques auprès de Grégoire le Grand prouvent que la peinture est seule en cause.

Mais ce n'est qu'au commencement du VIIe siècle qu'on enregistre des remontrances, venant des évêques orientaux et motivées par la somptuosité des églises et la décoration picturale qui entraînait un grand nombre d'abus. Les conversions en masse des païens se faisaient sans grande préparation, aussi avaient-elles eu des conséquences fâcheuses. On s'était écarté peu à peu des traditions apostoliques, on avait introduit à la sourdine, à l'insu du pouvoir spirituel, des pratiques vraiment pernicieuses. Nous avons vu que les évêques blâmaient depuis longtemps ces nouveautés, mais sans succès. Et c'est ainsi qu'on arriva peu à peu à rendre un vrai culte aux images. Les fidèles allumaient des cierges devant ces *icones*, les baisaient, les saluaient souvent et s'agenouillaient devant elles. Quelques-uns même plus osés grattaient la couleur de ces *icones* et prenaient comme breuvage la poussière de ces peintures. Les jeunes filles coupaient leurs belles chevelures et les offraient aux images. Le mal était profond et quelques évêques voulurent remédier à de tels abus.

Quelle était la patrie de ces prélats? Il s'était formé dans la Petite-Asie, dans ces villes si peuplées de la Phrygie et de la Syrie, des groupements de chrétiens qui blâmaient ces superstitions. Ils considéraient ces manifestations populaires comme une atteinte très préjudiciable au christianisme, et, chose vraiment curieuse, ces critiques provenaient du petit coin de terre qui avait donné à l'ornementation chrétienne les motifs décoratifs si aimés durant la première partie du moyen âge. Ce petit milieu si

intéressant, qui, on le verra de plus en plus, fut un centre artistique vraiment fécond, avait prohibé systématiquement la ronde-bosse et avait créé une décoration particulière et non sans charme. C'est lui qui, sous la direction de ses évêques, s'agitait pour protester contre les nombreuses icones qui recouvraient les murs des églises, et ils montraient aussi les sarcasmes des Juifs devant de tels abus, le mépris des Arabes pour ces fidèles adorateurs des images. Ces chrétiens austères avaient cherché à faire partager leurs conceptions aux hauts fonctionnaires du palais, à l'armée, à l'empereur lui-même. Il se créa donc un parti assez nombreux qui eut à sa tête le chef du pouvoir, et qui chercha à lutter énergiquement contre le culte des images.

Ce parti eut un moment le dessus. Il en profita pour écouter sa haine aveugle. Il put voir les églises orientales dépouillées des images. Et dans le récit des excès de vandalisme des iconoclastes, on constate aisément qu'il n'est jamais fait mention de statues soit en or, soit en argent, de bas-reliefs en marbre ou en pierre, reproduisant les traits des élus de Dieu. Certes, on abolit les images sans pitié, d'une manière systématique, on détruisit sans respect les tableaux, on brûla sur la place publique les *icones*, mais on ne saurait montrer la trace d'aucune œuvre de sculpture, qui ait été sacrifiée à ces préoccupations fanatiques.

Il se forma ensuite deux partis puissants, qui eurent des défenseurs lettrés. Les iconoclastes cherchèrent avec soin dans les écrits anciens, dans les témoignages des Pères de l'Église des arguments contre le culte des images[1], leurs adversaires réfu-

1. Les iconoclastes sont fort habiles. Ils cherchent par leurs écrits à montrer quelle est la vraie tradition de l'Église ; ils rassemblent les textes de l'Ancien et du Nouveau-Testament et ceux des Pères de l'Église en faveur de leurs conceptions. Le Christ n'a-t-il pas dit lui-même qu'on devait adorer en esprit et en vérité? Les apôtres n'ont-ils pas ordonné ainsi : 17-29. « Étant de la race de Dieu, nous ne devons pas croire que la Divinité soit semblable à de l'or ou à de l'argent, ou à de la pierre taillée par l'art et l'industrie des hommes. » Cf. aussi les textes invoqués ; *Exode*, 20. *Deutéronome*, 4, 14. *Exode*, 3, 4. Ils répètent sans cesse que la peinture, l'*imago*, contredit la nature divine, qui ne saurait être représentée. Ils ne reprochent jamais aux orthodoxes de vénérer des statues, preuve qu'il n'en existait point. Il est toujours fait mention de portraits. Cf. Mansi, XIII, 267; XIII, 271 B; 275 D. On déclare l'art pictural coupable: Mansi, XIII, 239 C. Le sculpteur n'est jamais indiqué, id., E; 245 E. L'apôtre Jean a déjà rejeté la peinture. Cf. Mansi,

térent non sans succès les différentes preuves apportées. Mais ce qui contribua le plus à la défaite des iconoclastes, ce fut la division de ce parti. Les uns voulaient détruire l'idolâtrie, en sacrifiant complètement les images, d'autres plus timorés reconnaissaient l'utilité des *icones*, mais voulaient empêcher leur adoration. Il faut ajouter aussi le peu de conviction de ces prélats byzantins, qui passaient d'un camp à l'autre. On est étonné de la rapidité avec laquelle les évêques changeaient d'opinion. Ils flottent suivant leurs intérêts. Il en est de même des patriarches de Constantinople. Aussi pouvait-on prévoir dès la première heure de quel côté serait la victoire.

Les amis des images triomphèrent. Ils avaient pour eux la tradition, ils étaient appuyés par le pape[1], — car l'exarchat de Ravenne et le royaume de Naples appartenaient encore à l'empereur byzantin; — ils étaient soutenus par les moines, fort aimés de la foule. Les images furent rétablies, mais l'ancienne conception de l'Église contre la statuaire se maintint sans altération en Orient. Le pouvoir spirituel byzantin, qui devint, par suite de la victoire, indépendant des empereurs, défendit, comme par le passé, toute image taillée soit en bronze, soit en marbre.

En était-il de même en Occident? Je le crois volontiers. On ne saurait invoquer aucun texte qui indique une statue, qui mentionne un bas-relief, soit en marbre, soit en pierre. Les arguments dont se servent les papes, amis des images, sont les mêmes que ceux qui défendent en Orient ces mêmes *icones*[2]. Au point de vue du

XIII, 169. Le chrétien ne doit pas, pour élever son âme, avoir recours aux yeux, Cf. Mansi, XIII, 291. Il ne faut pas représenter sur le bois les figures des saints. XIII, 273. Ils déclarent la peinture *idolica pictura*, Mansi, XIII, 91, 99. Les orthodoxes affirmaient au contraire (Mansi, XII, 1069) que *omnis enim imago in nomine Domini facta sancta est*, que le peintre était toujours d'accord avec les saints écrits. Il ne peint que ce qu'ils ont exprimé: Mansi, XIII, 19. Il aide à faire comprendre le dogme aux ignorants. Cf. lettre d'Adrien à Irène: *pro memoria piæ operationis et doctrina imperitorum depingimus*, Mansi, XII, 1060, L'Évangile est enseigné *per literas et per picturas*. Le peintre est donc le compagnon inséparable de l'écrivain (XIII, 101). Il serait trop long de citer tous les témoignages des écrivains partisans des images. Qu'il nous suffise de dire qu'on ne saurait trouver la mention d'aucune œuvre sculpturale.

1. Cf. Lettre d'Adrien à Irène. Mansi, XII, p. 1061. Cf. pour la peinture, XII, 1119, 1127; XIII, 984, 1855, 1076, 1077 et surtout 283, A; 163 E.

2. Le pape Étienne IV parle, au concile de Latran (769) des portraits des

culte, les deux Églises étaient alors complétement les mêmes. Les sources n'indiquent donc aucune œuvre sculptée, elles prouvent l'emploi fréquent de la peinture, de la mosaïque, et si les papes défendant les images s'écrient dans une figure de rhétorique: « On nous accuse d'adorer des pierres, des murailles, des tableaux, » il ne faut voir là que des peintures recouvrant les parois des édifices chrétiens, les murs des églises. Leurs écrits, du reste, confirment cette opinion. Ils ne parlent que des peintures placées à l'intérieur des édifices religieux[1].

La nouvelle enquête plus vaste, plus documentée que j'ai entreprise, afin de calmer certains scrupules, me prouve une fois de plus le bien fondé de ma thèse. J'avais raison d'affirmer que les *imagi-*

saints : *Imagines et vultus sanctorum in quolibet loco depictos celeberrimo honore venerari debemus. Non sicut Deos imagines adoramus nos fideles, absit, sicut pagani; sed tantummodo affectum et caritatem animæ nostræ ad vultum faciei imaginis aptamus. Unde et multodies vultu deleto, sicut lignum purum atque commune jam, quod dudum fuerat imago, comburimus.* Cf. aussi Hadrien, Mansi, XII, p. 1063: *Sic et nos pro amore et dilectione quam apud Dominum et sanctos ejus habemus honorabiles eorum effigies imaginibus depingentes,* NON TABULIS ET COLORIBUS *honorem exhibimus, sed illis, pro quorum honore consistunt;* cf. aussi p. 1078. Lorsque après la mort de l'empereur Théophile (842), son épouse Théodora rétablit le culte des images, on peut dire que l'iconoclastie est vaincue. Le concile œcuménique de 869, dit (Mansi XVI, p. 161, can. 3): *Sacram imaginem Domini nostri Jesu Christi et omnium liberatoris et salvatoris æquo honore cum libro sanctorum evangeliorum adorari decernimus.* Il est toujours question de peintures *pictura, quæ in coloribus est.* Cf. aussi *imaginem matris ejus et Dei genetricis Mariæ, iconas sanctorum angelorum depingimus,* et plus loin *ita per colorum imaginariam operationem.*

1. Les sources mentionnent toujours des peintures, cf. Mansi XIII, p. 169 (c'est le portrait de l'apôtre Jean placé dans une chambre à coucher): cf. Lettre de Grégoire III à Léon: Les églises sont ornées par les peintures et les histoires de Jésus-Christ et des saints. « Vous me demandez pourquoi dans les six conciles, il n'est point parlé des images, je réponds qu'on n'y a point parlé non plus de la question de savoir s'il faut manger du pain et boire de l'eau. Nous avons reçu les images par une ancienne tradition, les évêques eux-mêmes en portaient aux conciles, et aucun de ceux qui aimaient Dieu ne voyageait sans images. » Et dans une autre lettre le pape écrit: « Dans ces derniers temps Dieu a envoyé son Fils qui s'est incarné et a paru à Jérusalem et a fait plusieurs actions sensibles. Ceux qui l'avaient vu, l'ont *peint* comme ils l'avaient vu. On *a peint* de même saint Jacques, parent de Notre-Seigneur, saint Étienne et les autres martyrs. Ces images s'étant répandues par tout le monde, on a cessé d'adorer le démon pour les vénérer. » Et plus loin: « Pourquoi ne *peignons*-nous pas le Père de Jésus-Christ? Parce qu'il est impossible de *peindre* la nature divine. Si nous l'avions vu, nous *le peindrions* de même, et vous diriez que ce serait une idole. »

nes, les *icones* étaient toujours des portraits, des peintures[1], j'avais raison de dire que les artistes de cette époque ne songeaient pas à faire revivre un art qu'on aurait cru à juste titre fort dangereux[2]. Les ennemis de l'Église, les Arabes, les Juifs très puissants à cette époque, auraient eu beau jeu. Non, la ronde-bosse n'aurait pas été tolérée, considérée qu'elle était par tous comme la source de tant de maux reprochés naguère au paganisme. *La statuaire est donc une création relativement récente, elle est née vers la fin du XI[e] siècle, s'est rapidement développée et a pu produire au XIII[e] siècle des monuments d'une beauté incomparable.* C'est ce que je voulais prouver.

Devons-nous affirmer que l'art de l'orfèvrerie, celui de l'ivoire furent aussi délaissés ? Nullement. Les sources prouvent au contraire que ces petits arts industriels continuèrent à prospérer pendant la première partie du moyen âge. Je n'ai jamais prétendu, comme on l'a paru croire, que l'orfèvrerie avait été prohibée par l'Église. Telle n'était pas ma pensée, et il est surprenant qu'elle ait pu être interprétée aussi mal, puisque je donnai quelques textes prouvant au contraire l'existence de cette orfèvrerie. Mais je faisais simplement remarquer qu'il était bien difficile de reconnaître, par les descriptions sommaires des écrivains latins ce qu'étaient les œuvres d'orfèvrerie. Il serait intéressant de savoir

1. Le *Petit-Palais de 1900*, p. 17.

2. On ne saurait mentionner dans les nombreux écrits de la période carolingienne aucune statue de saint, de la Vierge et de Jésus-Christ. Je ne connais que deux exemples intéressants qui se rapportent à la sculpture : un Juif malade se fait apporter à l'église et promet une statue d'or *faite à son image*. C'est pour moi une transformation de la croyance mérovingienne d'offrir au saint le poids exact de son corps. Cf. *De Carolo Calvo. Hist. des Gaules*. Bouquet, VII, p. 351, *præcepit tandem unam auream suæ similitudinis statuam fieri*. Celle-ci ne fut même pas exécutée. Le second exemple est non moins curieux. Il indique la croyance particulière des Carolingiens de placer dans des cas graves une statue plus ou moins grossière représentant un personnage détesté sur le toit d'une maison ou sur le clocher d'une église. Cf. Bouquet, *l. c.*, VII, p. 307, *De eversione monasterii Glonnensis :*

Turmam vocat monachicam
Multamque dat pecuniam,
Jubet mox suam statuam
Effigiari splendidam
Quam ponerent pinnaculo
Ad orientem patulo
Signum quod esset, Carolum
Se non timere dominum.

si l'orfèvre n'a pas fait appel à l'émailleur ou au peintre pour représenter le visage, les mains et les pieds des personnages figurés, car n'ai-je pas montré qu'une œuvre décrite par les chroniqueurs paraissait appartenir à la sculpture, tandis qu'elle était au contraire le portrait peint d'un saint, entouré comme dans l'église russe de plaques d'or ou d'argent[1]. Et, chose encore plus étrange, les défenseurs comme les adversaires des images ne parlent jamais de ces œuvres d'orfèvrerie, de ces ivoires qu'on croit nombreux. Certes, les exemples cités par eux sont fréquents, et les iconoclastes auraient pu tirer quelque profit de la complaisance des évêques, mais ils passent sous silence ces différentes branches artistiques. Soyons donc fort prudents et dressons avec soin le catalogue exact des œuvres d'art du VIIe au XIe siècle et soumettons-les à un examen minutieux, nous découvrirons alors qu'un grand nombre d'objets appartiennent à des temps moins anciens.

J'avais reconnu que les textes faisaient défaut pendant le Xe siècle pour attester l'absence complète de la statuaire, mais que l'affirmation de l'écolâtre Bernard (vers 1020) permettait de combler cette lacune. Ainsi donc, ces deux longues et minutieuses enquêtes nous prouvent que la statuaire a cessé d'être pratiquée pendant la première partie du moyen âge.

Et si les chroniques de cette période franque nous parlent d'une œuvre sculpturale, il faut y voir une plaque décorée d'ornements empruntés à la grammaire néo-grecque. N'objectez pas qu'en affirmant ainsi l'absence complète de la ronde-bosse durant la première partie du moyen âge, j'ai exagéré ma thèse. La preuve en est que, dans le long et minutieux catalogue que j'ai dressé avec soin des œuvres sculpturales nous restant de cette période, la ronde-bosse ne se trouve pas représentée. Je viens de montrer que les musées de l'Europe occidentale, que les églises ne sauraient fournir à leur tour des exemples de la ronde-bosse. Que devons-nous conclure, après une enquête aussi sûre, aussi méthodique, faite sur les points principaux du continent ? Ne sommes-nous pas en droit d'affirmer que le témoignage de Bernard n'est pas purement local, mais qu'il se trouve à la fois confirmé par les

1. *Petit-Palais 1900*, p. 17, note 2. J'ai donné moi-même des textes indiquant des œuvres d'orfèvrerie.

écrivains et par l'examen minutieux des œuvres d'art de cette période ? Certes, je suis sûr de trouver de nombreux contradicteurs, mais ce n'est pas par des généralisations, qui ne reposent en général sur aucune preuve sérieuse, qu'il est nécessaire de combattre des conceptions esthétiques toutes nouvelles.

Il faut au contraire nous produire des témoins irrécusables, dresser un catalogue soigneux des œuvres sculpturales qu'on peut attribuer sans réplique au xe et au xie siècle.

On voudra bien, d'autre part, remarquer que les études que je publie ne sont pas des travaux isolés sans aucun lien entre eux. Ils se justifient au contraire l'un par l'autre et se complètent. Après avoir décrit l'école de sculpture de l'Ile-de-France, et de celles de Bourgogne et du Poitou, il me faudra analyser les œuvres que les historiens allemands ont assignées au xie siècle, témoin le devant d'autel de Bâle, les bronzes de Hildesheim, les candélabres de Capoue, de Gaète, de Saint-Paul hors les Murs. Il sera nécessaire de dater des monuments plus importants encore : les portes de Vérone, la tapisserie de Bayeux, les peintures de Saint-Savin, etc. Nous discuterons ensuite ceux d'Espagne qu'on croit antérieurs au xiie siècle. Nous verrons alors combien sont rares les monuments attribués sérieusement à ce siècle.

Ainsi donc, *on peut affirmer que pendant la première période du moyen âge la statuaire ne fut pas employée*. A peine quelques spécimens, et c'est tout[1].

Les œuvres du xiie siècle ne nous permettent-elles pas de nous rendre compte de la suprématie de la peinture ? Nous avons dit que

1. Malgré l'inhabileté de l'artiste qui a sculpté le linteau de l'église de Saint-Genis-des-Fontaines, dans le Roussillon (cf. Brutails, *Notes sur l'art religieux du Roussillon* dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques 1893*, p. 336), je me refuse à accepter la date de l'inscription : 1024 (M. Brutails a lu, je ne sais comment, 1028). Les caractères même de l'inscription, le *Willelmus gratia Dei abbas*, la décoration des chapiteaux à feuillages, la forme des bases, les figures des personnages imberbes et aux cheveux courts, coupés ras sur le front, me font hésiter à accepter cette œuvre, même grossière, qui rappelle le reliquaire offert par Mumma à Saint-Benoît-sur-Loire, comme étant née en 1024. Il y a plus. Les mascarons qui sont placés aux coins de ce porche, petites figures au sourire déjà stylisé, l'appareil de l'église, tout indique au contraire le xiie siècle. On a fort bien pu, à cette dernière époque, indiquer par une inscription la date originelle de la fondation du monastère ; nous aurions de la sorte une inscription commémorative.

c'était celle-ci qui décorait les édifices pendant cette période. Le clergé la protégeait, lui donnait des conseils, indiquait même aux peintres les récits, les scènes à dessiner sur les parois des églises. On peut voir au XIIe siècle que les sculpteurs ne sauraient oublier les services rendus par la peinture. Les monuments de ce siècle attesteront cette suprématie. Et si, avec le triomphe de l'architecture gothique, elle s'efface et disparaît peu à peu, les portails de nos églises rappellent par leur décoration les représentations figurées de l'abside. Jésus en gloire, placé autrefois au centre, viendra décorer le tympan du portail, et nous aurons alors les symboles des évangélistes et les apôtres entourant le Sauveur.

Ce sont les derniers vestiges du passé. Les temps ultérieurs représenteront de préférence le Jugement dernier et la Vie de la Vierge.

L'influence picturale se fit donc sentir pendant le XIIe siècle. Je crois même qu'il lui faut attribuer la naissance des chapiteaux imagés. Certains archéologues ont voulu pour les expliquer y voir une influence gréco-romaine. On a retrouvé, en effet, certains chapiteaux de l'époque impériale sur lesquels les artistes avaient sculpté quelques figures, par exemple des victoires, des guerriers, etc., mais je crois que cette influence est trop lointaine et qu'elle aurait été combattue aussi par le pouvoir spirituel. Ajoutez à cela que les monuments qui nous sont parvenus démentent cette affirmation. Ce sont au contraire des palmettes, des feuillages, des entrelacs qui sont sculptés sur la corbeille du chapiteau.

On avait cru aussi à une influence des sarcorphages chrétiens de la période gallo-romaine, mais je répondrai que ces sculptures ont été remplacées par les motifs décoratifs de la grammaire néo-grecque. On le voit, les différentes hypothèses qu'on a faites ne sauraient expliquer par des influences aussi lointaines les représentations figurées de la fin du XIe siècle, ou mieux du premier tiers du XIIe. Nous allons montrer bientôt que l'art gréco-romain ne fut pas le maître écouté et suivi des artistes du commencement du XIIe siècle. Il vaut donc mieux admettre que les peintres avaient l'habitude d'orner de scènes bibliques les chapiteaux cubiques soit en pierre, soit en bois des églises. Quelques-uns même, décorés, il est vrai, d'entrelacs, de dessins géométriques,

sont parvenus jusqu'à nous, mais aucun, je le reconnais, ne reproduit un récit hagiographique. Je pense pourtant, qu'il faut attribuer à cette coutume l'habitude de sculpter en pierre les sujets qui étaient autrefois reproduits par la peinture. Et cela est si vrai que l'artiste se montre tout d'abord inhabile; il ne sait comment placer ses personnages, il les sculpte tantôt sur le même plan, tantôt en haut, tantôt en bas, sans soin et sans goût. Les sujets qu'il représente sont même empruntés à la peinture: Daniel dans la fosse aux lions, des animaux fantastiques pris aux étoffes orientales.

Nous ne devons pas nous étonner de cette influence de la peinture au XII[e] siècle, car l'effort des artistes se trouve concentré tout entier sur l'architecture. Il semble même que la conscience de nos sculpteurs ou plutôt de nos artistes décoratifs ait eu de la peine à se débarrasser de tous les éléments étrangers que l'ornementation franque avait acceptés. Ce n'est qu'au XII[e] siècle qu'on peut reconnaître les progrès obtenus, car les motifs orientaux deviennent de plus en plus rares; à peine remarque-t-on le chapiteau corinthien sculpté comme à Byzance; ce qui domine désormais dans la décoration, ce sont les feuilles d'eau que les sculpteurs recourbent avec une certaine élégance. Le faire plat des époques précédentes disparaît peu à peu.

Mais l'influence de la peinture sur les sculpteurs ne saurait suffire à expliquer la naissance de la statuaire. Quand et comment celle-ci a-t-elle commencé? Quelle est la contrée qui l'a vue naître? Quels sont les maîtres qui ont appris aux autres écoles les premiers éléments de cet art? En présence de l'oubli relativement profond de la ronde-bosse gallo-romaine, devons-nous croire que les artistes ont eu recours à l'art impérial? Et à côté de ces questions, d'autres non moins importantes méritent aussi un examen sérieux. Avons-nous des ateliers naissant sur tous les points de la Gaule, ou pouvons-nous affirmer la création d'un seul centre artistique, qui aurait ensuite formé un certain nombre d'écoles régionales? Enfin quelle est la première école en date qu'on puisse à bon droit signaler? Voilà en résumé les questions auxquelles nous devons répondre?

Après une étude minutieuse des monuments parvenus jusqu'à nous, nous croyons pouvoir établir que c'est en Aquitaine que nous

trouvons les plus anciennes sculptures léguées par le moyen âge. Pourquoi donc est-ce en Aquitaine que nous constatons les premiers monuments de la plastique ? Je ne parle pas, il est vrai, de ces chapiteaux imagés qui dénotent un faire lourd et souvent grossier et qui peuvent remonter, comme je l'ai déjà dit, à l'extrême fin du XIe siècle. Ne serions-nous pas en droit de voir plutôt en Provence, voire même en Bourgogne, la naissance de cet art ? En Aquitaine, la pierre est fort rare, la brique est le plus souvent employée pour la construction des édifices, des ateliers de longue durée ne sauraient se former; au contraire, en Provence, les traditions gréco-romaines ont pu persister par l'emploi constant de la pierre. Les procédés transmis selon toute apparence depuis des siècles pouvaient se perpétuer. C'est ici que nous devrions constater les premiers essais de la statuaire. Il n'en est rien cependant. Doit-on attribuer cette absence de sculptures au manque de grands centres monacaux ? Non, certes, car les abbayes de Saint-Gilles, de Montmajour, de Saint-Victor de Marseille, etc., pouvaient rivaliser, soit par leur richesse, soit par leurs légendes avec celles de Moissac, de Saint-Sernin de Toulouse, etc. Pouvons-nous admettre comme certains archéologues le prétendent, qu'un certain nombre de monuments du Midi-Est aient disparu ? Devons-nous reconnaître que c'est dans cette contrée où avait fleuri pendant des siècles la statuaire gréco-romaine, que les artistes devaient les premiers ressusciter la sculpture et rechercher par les moyens et les procédés des ancêtres à nous donner la ronde-bosse ? J'avais moi-même partagé cette opinion. J'avais cru que tout favorisait dans cette région la résurrection de la statuaire : les nombreux monuments antiques, épars sur le sol, les stèles romaines si fréquentes encore dans nos Musées, enfin l'instinct de la race si peu mélangée lors des invasions germaniques. Mais, après une étude plus sérieuse et après avoir constaté l'absence complète de monuments de cette période, je suis forcé de déclarer que ce n'est pas en Provence qu'a fleuri pour la première fois, au commencement du XIIe siècle, la statuaire française. J'ai montré ailleurs que les églises de cette période étaient dépourvues de sculpture monumentale. Le porche de Notre-Dame-des-Doms à Avignon, celui de l'église de Cavaillon, la façade plus tardive de Sainte-Marthe à Tarascon, n'ont aucune dé-

coration figurée. Et si ces artistes avaient retrouvé pendant la seconde moitié du XII[e] siècle, le dessin des chapiteaux corinthiens, la décoration des frontons de l'époque gallo-romaine, s'ils les reproduisaient fidèlement, ils étaient loin d'être capables d'orner les porches des églises comme le firent plus tard les *imagiers* de Saint-Gilles ou de Saint-Trophime. L'édifice même le plus ancien de cette région, attribué à la fin du XI[e] siècle par Courajod, le confessionnal dit de Saint-Trophime, reproduit encore les entrelacs germaniques et imite les initiales des manuscrits carolingiens.

On avait considéré les sculptures de ces monuments comme des œuvres fort anciennes, parce que les archéologues avaient, à mon avis, une conception erronée du développement architectonique. On croyait à un art *roman*, et cet art aurait précédé l'art dit gothique. Ces vues me paraissent être complètement en désaccord avec les faits. *Il n'y eut pas à proprement parler d'art roman, mais au contraire des arts provinciaux*, au même titre que *l'art gothique naissant* a été lui-même *l'art d'une certaine région*. Les monuments dits romans que nous possédons ne sont pas, à mon avis, plus anciens que ceux de cette contrée. Le classement minutieux et méthodique que j'ai fait des édifices romans me permet d'affirmer que ces différentes formes naquirent à peu près à la même époque et suivirent, pour un temps, un développement parallèle. Il faudra donc que les archéologues dressent le catalogue des édifices qu'ils attribuent au XI[e] siècle. On verra combien ils sont rares.

Puis-je affirmer maintenant que c'est en France ou pour parler net, en Aquitaine, que la sculpture figurée a été employée pour la première fois à la décoration des cloîtres, à l'ornementation des façades des églises vers les premières années du XII[e] siècle? J'y incline nettement, mais mon affirmation est, je l'avoue, simplement basée sur l'antériorité des monuments que la France possède. C'est bien à tort qu'on a cru que la sculpture était née simultanément sur les différents points du continent, car l'Aquitaine nous offre seule le premier exemple d'une telle décoration. L'Italie, l'Allemagne, l'Espagne ne sauraient revendiquer le premier porche figuré, le premier cloître ainsi décoré. Et si mes adversaires peuvent me montrer des œuvres a date certaine,

antérieures aux bas-reliefs des piliers du cloître de Moissac, je serai un des premiers à reconnaître que cette conception doit être abandonnée. Mais je ne vois pas pourquoi on refuserait à l'Aquitaine, à la France, l'origine de cette décoration. Est-ce que les chansons de geste n'ont pas été créées par elle, propagées ensuite au Nord et au Midi par le goût et la mode? Est-ce que le drame religieux, en langue vulgaire, n'a pas pour la première fois vu le jour en France? N'en est-il pas de même de nos romans d'aventures aimés et goûtés par tout l'Occident? Enfin, et ce détail n'est pas méprisable, n'est-ce pas en Aquitaine, selon M. Gaston Paris, que sont nées certaines variétés du lyrisme aux XIe et XIIe siècles? N'est-ce pas ce même pays qui a servi d'intermédiaire heureux entre les conceptions courtoises du Midi et l'art plus septentrional des trouvères? Je crois donc que la décoration des cloîtres, que celle des porches a une origine française et que cette ornementation si originale, fort prisée par le pouvoir spirituel français s'est propagée au loin, mais qu'elle a subi avec le temps des modifications suivant le milieu plus ou moins cultivé où elle s'épanouissait, suivant aussi l'habileté des artistes locaux.

On peut toujours se demander pourquoi l'Aquitaine a eu la première une école de sculpture? Je ne puis malheureusement répondre que par des hypothèses. L'écolâtre de Chartres, Bernard, nous montre que déjà au milieu du XIe siècle les fidèles de ces contrées avaient l'habitude d'offrir aux sanctuaires des saints des statues soit en métal, soit en bois, des personnages vénérés. Si les monuments d'orfèvrerie qui nous sont parvenus nous permettent de croire à une école artistique vraiment importante, si enfin les trésors de Conques, de Rocamadour, de Beaulieu, etc., nous prouvent la richesse en objets d'orfèvrerie de ces puissantes abbayes et l'habileté de leurs orfèvres, les œuvres de la statuaire du commencement du XIIe siècle font complètement défaut, et celles qui nous restent ne nous autorisent pas à certifier l'influence de l'orfèvrerie sur la sculpture. J'avoue qu'il serait sans nul doute fort intéressant de prouver que notre statuaire est sortie de l'orfèvrerie. Ce ne serait pas du reste la première fois que les orfèvres auraient instruit les sculpteurs. On peut constater, au XVe siècle, en Toscane l'influence des orfèvres sur la statuaire. Mais rien, je le répète, ne saurait appuyer cette hypothèse. Ni les œuvres du com-

mencement du XIIe siècle, ni les statues debout du cloître de Moissac, ni celles du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse ne doivent rien à l'art de l'orfèvre. On le voit, cette hypothèse, faute de preuves, doit être abandonnée.

Certains historiens de l'art avaient déclaré que la plastique du moyen âge était essentiellement latine. Ils avaient cru que la statuaire du XIIe siècle n'aurait pas existé sans la ronde-bosse gallo-romaine, sans les bas-reliefs antiques. Les artistes auraient demandé à ces monuments leur secret et leur technique. Cette conception ne me paraît nullement fondée, car il ne semble pas que les sculpteurs aient été préoccupés tout d'abord de la plastique antique. Ces artistes devaient plutôt étudier les monuments, les ivoires byzantins contemporains, qu'ils avaient sous la main, pour apprendre les premiers éléments de leur art. Ce n'est qu'après avoir été initiés à la technique qu'ils purent, en jetant les yeux autour d'eux, comprendre et même goûter les monuments antiques. Ce n'est donc pas l'étude des œuvres gréco-romaines qui a provoqué ou a fait naître la statuaire française. Elle a seulement aidé plus tard à son développement.

Mais on ne peut en dire autant de la littérature ecclésiastique. Celle-ci facilita, à mon avis, la naissance de notre art plastique. Elle créa l'*ambiance,* le milieu; elle prédisposa les esprits cultivés à goûter l'ancienne civilisation gréco-romaine. Ce goût naissant, d'origine savante, va se développer de plus en plus. Les cloîtres de la fin du XIe siècle ont, par l'étude des œuvres littéraires anciennes, *fait naître ce goût nouveau.* On voit même que le génie latin, comprimé par les envahisseurs cherche à conquérir de plus en plus d'influence. C'est surtout vrai, pour cette région particulière, pour le Sud-Ouest, où les Capétiens vont bientôt trouver des légistes qui transformeront les conceptions de la royauté.

J'ai montré ailleurs que les invasions germaniques avaient modifié dans une certaine mesure les éléments de la population gallo-romaine en Aquitaine. Cette population apparaît même dès le début du moyen âge tout à fait différente de celle du Sud-Est. Les colonies germaniques sont relativement en nombre, les noms de lieux en trahissent l'existence; là aussi les cimetières mérovingiens indiquent un art dominé à la fois par des influences germaniques et par celles de la Syrie. Le commerce est du reste dans un

rapport très étroit avec l'Orient et l'Espagne arabe. Sa population peu belliqueuse, mais plus économe, mieux ordonnée, a déjà une culture supérieure à celle des contrées septentrionales. Mais je ne puis, dans cet aperçu déjà trop long, décrire l'état intellectuel et économique de ces régions ; qu'il me suffise de dire que tous les écrivains, à partir de Grégoire de Tours, sont unanimes à concevoir le Midi plus policé et plus riche. Il faut avouer aussi que le Midi possédait une riche et abondante littérature alors que le Nord en était encore à ses premiers balbutiements artistiques. Des cours princières et seigneuriales y entretenaient le goût des mœurs élégantes et les communautés juives y constituaient d'ardents foyers de sciences où s'élaborait secrètement la révolution religieuse, avortée aux siècles suivants. La littérature provençale pénétrait victorieusement en Italie, en Portugal et jusqu'en Allemagne où les Minnesinger demandaient aux troubadours certaines inspirations. Il n'est pas jusqu'aux poètes et romanciers du Nord, dont l'art courtois, lyrique et narratif ne saurait s'expliquer sans celui des auteurs de langue provençale.

Ce degré de civilisation plus avancé, ne saurait expliquer assurément la naissance de notre statuaire. Il fallait cependant cette culture supérieure pour la provoquer. Mais je dois avouer, que le milieu où elle est née est relativement complexe. Là, des colonies germaniques se sont établies en nombre, là, des artistes byzantins et syriens sont venus habiter, là enfin, une vie intellectuelle plus intense, une culture plus raffinée se développe à partir du XII[e] siècle.

Les œuvres que nous allons analyser nous montreront la combinaison de ces éléments si divers.

Le mélange qui s'opéra explique pourquoi la floraison qui s'épanouit là-bas n'ait eu qu'une durée relativement éphémère. Elle ressemble à une de ces belles fleurs de serre chaude dont l'éclat et le parfum troublants sont vite oubliés. Mais si elle n'a pas duré, elle n'en a pas moins contribué à la naissance de la plastique du Nord, et elle est devenue ainsi la mère de la statuaire française.

Les monuments les plus anciens de l'Aquitaine et même de toute la Gaule, sont, je les ai nommés, les statues debout du cloître de Moissac et les bas-reliefs du déambulatoire de l'église

de Saint-Sernin de Toulouse. Ils datent du commencement du XIIe siècle. Ils prouvent cependant qu'un art était déjà formé, et que l'atelier qui les a créés s'inspirait des leçons des artistes byzantins. Ce premier atelier aquitain dont nous pouvons étudier les produits, succède-t-il à une école beaucoup plus ancienne ? Je ne le crois pas. Le faire plat de la sculpture, le caractère minutieux du travail prouvent que les artistes copient fidèlement des œuvres étrangères et qu'ils ont cherché à imiter les procédés, la technique d'un autre art. Il n'en est pas moins vrai que les bas-reliefs conservés nous autorisent à dire qu'une grande révolution artistique venait de s'accomplir en Languedoc. Et si nous appliquons avec rigueur la méthode inductive, nous dirons que la sculpture a tout d'abord servi à orner les cloîtres plutôt que les porches des églises.

L'école d'Aquitaine prospéra, nous le verrons, très rapidement; puis, grâce à ses créations remarquées et fort goûtées, ses artistes vont pénétrer dans les contrées septentrionales. Mais la statuaire subit dans celles-ci des transformations importantes. Elle devient plus libre, illustre les récits religieux, vulgarise la vie du Christ et attaque même par ses représentations pleines d'ironies les vices du temps.

On peut même dire que les artistes de l'école d'Aquitaine sont encore sous l'influence immédiate de la peinture, du pouvoir spirituel. Ils ne reproduisent que des saints, ils laissent de côté la représentation de la femme, à peine si Adam et Ève sont figurés aux yeux. Mais la culture septentrionale sera plus audacieuse. Elle ne va pas dédaigner de nous donner les types féminins de cette époque. Elle illustrera même l'histoire. Les artistes dessineront avec un soin minutieux la taille svelte des reines. Ce sont les portraits des grandes dames de la cour que le sculpteur a voulu nous donner. Elles sont là debout dans leur costume riche et d'apparat, telles qu'elles se présentaient aux porches des églises dans les grands jours de fête. Remarquez la finesse des étoffes, le rendu délicat et fidèle des ornements décorés de pierres précieuses. N'est-ce pas l'élégance raffinée des dames de la chevalerie, des héroïnes de nos cours d'amour !

Les artistes aquitains ne peuvent nous offrir aucune œuvre semblable. Leur sculpture est avant tout religieuse. Les imagiers de

cette contrée n'innovent rien, ils copient les scènes bibliques, données depuis longtemps par les manuscrits, ils fixent même l'iconographie, mais nous allons voir bientôt avec quelle rapidité, ils se sont rendus maîtres de leur art.

On pourrait m'objecter que j'oublie de parler des différentes écoles de la Gaule. Non, certes, mais l'étude à laquelle j'ai consacré de longues années est en particulier la statuaire du Nord. Qu'on se rassure cependant; l'école de Bourgogne formera elle-même un travail particulier où je prouverai que nous n'avons aucune œuvre de sculpture monumentale pouvant dater de 1140, année où le tympan de Saint-Pierre de Moissac a été construit.

Assurément, il a pu se faire que parmi les artistes appelés plus tard par l'abbé Suger, quelques imagiers de Bourgogne soient venus grossir le nombre des sculpteurs languedociens, mais si l'on songe au petit nombre d'œuvres bourguignonnes d'une valeur intéressante, de leur date relativement récente par rapport à la construction de Saint-Denis, aucun historien de l'art ne saurait conclure à l'influence de ces sculpteurs sur la façade de l'abbaye bénédictine. Et encore là, que de doutes, que de lacunes! Les textes même sont muets sur la construction de ce magnifique portail. Les historiens ont célébré à l'envi ce travail remarquable, sans se demander s'il fallait l'attribuer au ministre de Louis VII. Et les écrivains contemporains, Suger lui-même, voire même son biographe, se taisent sur cette œuvre si importante qui va avoir une influence fort grande sur l'art français. Ajoutez à cette difficulté celle qui naît de la destruction du portail; à peine pouvons-nous invoquer quelques spécimens conservés au Musée du Louvre, et quelques sujets décoratifs qui se voient encore sur les jambages des portes. Ils indiqueraient même un temps plus récent que celui de 1145-1150.

La gravure fournie par Montfaucon dans ses études sur l'iconographie de nos rois ne peut donner que des renseignements peu précis. Avec quelle prudence nous devons consulter les *Antiquités nationales* du savant bénédictin! Pouvons-nous juger l'origine et la patrie des artistes qui ont contribué à élever ce beau monument? Non, assurément. Quel historien de l'art voudrait établir une théorie aussi importante sur des bases aussi fragiles? Il faut avouer cependant que, malgré l'imperfection des gravures, malgré

même l'intérprétation des artistes du XVIIIe siècle, l'archéologue reconnaît tout de suite l'influence de l'école de Moissac sur les statues-colonnes de l'abbaye.

Mais me dira-t-on encore, si l'école de Bourgogne ne peut revendiquer aucune œuvre aussi ancienne que celles des ateliers aquitains, l'école de Saintonge et du Poitou aurait peut-être pu donner des monuments antérieurs. Je n'ai pas négligé, dans mon enquête méthodique, cette école intéressante. Je prouverai bientôt qu'elle est d'une date relativement récente et forme le choc en retour de l'école de l'Ile-de-France. Les monuments sont pour la plupart de la fin du XIIe siècle et les façades des églises de Poitiers, de Parthenay, de Civray, etc., ont des portes qui appartiennent à l'extrême fin du XIIe siècle ou peut-être au commencement du XIIIe, on ne peut donc les invoquer pour la naissance de la statuaire. Il en est de même des églises de Bordeaux et d'Angoulême.

Étudions donc l'école provinciale d'Aquitaine. Ses œuvres sont assez nombreuses, car elle s'étend relativement au loin. Les limites de cette école sont aussi, au point de vue architectonique, fort peu définies. Ses monuments montrent qu'elle a reçu l'influence des différentes écoles provinciales qui l'avoisinent, et on peut dire qu'elle ne se présente pas à nous avec des caractères nettement déterminés. Ses voûtes sont le plus souvent en berceau, ses bas-côtés ont reçu des voûtes d'arêtes. Ces derniers sont en général étroits comme ceux de l'école provinciale d'Auvergne, une coupole centrale reposant sur des trompes ou sur des pendentifs a été employée par les architectes languedociens. Il faut dire aussi que l'école provinciale d'Auvergne fit usage de la coupole centrale. Sans analyser plus minutieusement les caractères de l'école de Languedoc, on peut cependant voir qu'elle a des traits communs avec les écoles du centre de la Gaule.

Il n'en est pas de même pour la sculpture. J'avais cru tout d'abord, la pierre étant si rare en Aquitaine, que des sculpteurs nomades, appartenant à un ou deux ateliers d'abbayes puissantes avaient travaillé à la décoration des édifices religieux de la région. Je ne puis l'admettre. Et si les sculpteurs qui ont orné le cloître de Moissac, ont pu, à Toulouse, décorer une partie des chapiteaux du cloître de la Daurade, ils n'ont sûrement pas

dessiné ceux de Saint-Étienne. Les artistes qui ont sculpté les porches de Beaulieu, de Cahors, de Saint-Bertrand de Comminges ne sont pas sûrement les mêmes. On le voit, cette opinion séduisante doit être rejetée. Nous verrons plus tard s'il faut l'accepter pour l'école de l'Ile-de-France.

Les monuments que nous allons analyser sont, je l'ai déjà dit, relativement nombreux. Ce sont tout d'abord l'abbaye de Moissac, celle de Saint-Sernin de Toulouse, puis les églises de Saint-Étienne, de la Daurade, enfin les édifices religieux de Beaulieu, de Souillac, de Cahors, de Carennac, de Saint-Antonin, de Saint-Bertrand de Comminges. Nous aurons aussi à étudier les œuvres qui nous sont parvenues et qui se trouvent en ce moment dans nos musées de province. Cette analyse sera faite surtout au point de vue chronologique et servira à décrire le développement de l'école d'Aquitaine : on pourra voir ce qu'elle a donné aux autres écoles provinciales et ce qu'elle a ensuite reçu. Les textes se taisent sur la naissance de tous ces porches. Il me faudra donc faire appel à l'histoire du costume, à l'iconographie religieuse pour pouvoir proposer une date approximative. On le voit, les problèmes, que je soulève ici, sont nombreux et difficiles. Je crains d'être long et souvent trop minutieux; j'aurai donc besoin de l'indulgence du lecteur.

CHAPITRE PREMIER

L'école de sculpture en Aquitaine pendant la première moitié du XIIe siècle

Le premier monument qui mérite par sa date un examen minutieux est l'abbaye de Moissac. Je ne veux ni ne puis raconter son histoire, les légendes qui s'y rattachent, ni discuter le moment précis de sa fondation. A-t-elle une origine mérovingienne, ou a-t-elle été élevée sous les rois de la deuxième race? Ce problème n'a aucun intérêt au point de vue de l'histoire de la statuaire. Qu'il nous suffise de dire que sa situation privilégiée la rendit bientôt une des abbayes les plus importantes de l'Aquitaine. Les pèlerins qui allaient visiter la célèbre église de Saint-Jacques de Compostelle s'arrêtaient un instant à Saint-Pierre de Moissac.

L'histoire de la construction de l'église, telle que nous la possédons aujourd'hui, est des plus compliquées et forme un des problèmes les plus difficiles de l'archéologie[1]. Celui qui visite l'abbaye peut voir, après un examen rapide, une très grande différence de style entre les diverses parties de la construction. C'est partout le doute. L'hésitation augmente à mesure que l'on étudie avec plus de soin le cloître, le porche, car Moissac, semblable à tous les monuments de cette période, ne peut revendiquer aucun document qui atteste la date précise de sa construction actuelle. Nous verrons bientôt que les renseignements parvenus jusqu'à nous ont été une source d'erreurs pour ceux qui ont examiné l'église de Saint-Pierre et ne sauraient être d'un secours sérieux pour les

1. Pour Moissac j'indiquerai le travail de M. Rupin, *L'Abbaye et les Cloîtres de Moissac*. Picard, Paris, 1897. On trouve résumés, dans cet ouvrage, les travaux antérieurs. La partie historique est traitée avec un très grand soin, mais l'étude des monuments laisse beaucoup à désirer. Cf. aussi Voge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, p. 66, 80.

archéologues. C'est donc par l'étude patiente, minutieuse, des différentes parties de l'abbaye, c'est par l'examen des sculptures que nous possédons, qu'on peut arriver à une datation approximative des parties les plus anciennes.

Que savons-nous sur l'histoire de ce monastère? Les documents nous indiquent que l'abbé Durand de Bredon (1048-1072) fit construire une église plus en rapport avec la richesse accrue de l'abbaye. Durand, devenu évêque de Toulouse, la consacra vers 1063. Que reste-t-il de l'église élevée par le digne prélat? Je réponds sans hésitation: aucune des constructions ne saurait remonter à un passé aussi lointain. Le porche placé en avant de la nef n'est pas même de cette époque. Il a été fait à une date plus récente. A-t-il été ajouté à la construction de Durand de Bredon? Je l'ignore. L'édifice bâti par l'évêque de Toulouse a pu disparaître avant cette adjonction, et les religieux du monastère ont pu faire élever une nouvelle église. Nous ne pouvons rien affirmer, mais toujours est-il que le premier étage de la tour, avec ses chapiteaux à feuilles d'eau et les trois grandes baies qui divisent ses murs, pourraient avoir été construits vers le commencement du deuxième tiers du XIIe siècle. J'accepterais volontiers la date approximative de 1130-1135. Ceci dit, poursuivons l'analyse de ce monument, car la datation des différentes parties du monastère est d'une importance capitale pour l'étude du portail sud.

Un examen même sommaire de ce porche, sur lequel vient s'appuyer la tour, nous prouve que la porte qui permettait l'accès de l'église aux fidèles ne se trouvait pas à l'origine du côté sud, mais bien en face de celle de l'édifice actuel. Pour pouvoir se rendre compte de l'état primitif de ce porche et de sa tour, il faut, bien entendu, faire abstraction des constructions plus récentes, qui ont été ajoutées suivant les besoins de l'abbaye. Je veux parler avant tout du chemin de ronde, etc. Mais ce qui est intéressant à remarquer, ce sont surtout les trois grandes arcatures du premier étage qui sont décorées de colonnettes. Ces baies sont en plein-cintre, les tores des archivoltes sont forts, robustes et ornés de billettes. Le tailloir des chapiteaux décorés de feuillages est un peu lourd, et le dessin des corbeilles indique la date proposée. Je ferai remarquer aussi la partie nord de la tour, autrefois la vraie façade de l'église; elle a reçu une plus riche ornemen-

tation. Ses trois arcatures du premier étage ont des chapiteaux décorés de feuilles d'eau, pourvues de grosses boules, aux volutes accentuées. Les bases de ces colonnes sont en ce moment enfouies dans la construction.

La façade de la tour qui regarde le cloître est moins ornée : nous ne trouvons que de simples arcatures sans colonnes et sans décorations. On a placé, sous les moulures de ce premier étage, des modillons qui indiqueraient, par le faire et le dessin, une époque plus récente que celle que nous avons proposée, mais ils ont pu être posés là à une date indéterminée, ainsi que les billettes qui ornent les archivoltes des baies du premier étage. Ce genre de décoration est moins ancien, et je l'ai rencontré souvent dans la région sur des monuments élevés de 1150 à 1180.

Examinons maintenant le narthex placé entre le portail du sud et l'église. Une voûte en pierre, solide, mais un peu lourde, est supportée par des colonnes engagées à chaque coin du narthex. A quelle époque cette construction remonte-t-elle? M. Brutails, qui l'a étudiée, ne nous donne aucune indication chronologique. Mais, ce qui est le plus important pour nous, c'est que les colonnes qui soutiennent la retombée des voûtes ont conservé leurs chapiteaux. Les sculpteurs les ont décorés d'animaux affrontés ; quelques-uns même en dévorent d'autres, dont on ne peut apercevoir que la tête. Les bases de ces colonnes sont lourdes et massives, mais la scotie est profonde, les deux tores nettement accusés. Ils pourraient sans nul doute appartenir à la même époque que la construction du porche. Mais il y a plus. L'un des chapiteaux est fort intéressant, car il reproduit les lionnes figurées au trumeau de la grande porte. Le sculpteur a représenté ici des animaux dévorant des brebis, mais je suis obligé d'avouer que le faire en est tout autre. Ce n'est pas sûrement la même main qui a sculpté ce chapiteau. On peut en dire autant de celui qui représente David luttant avec le lion. Le futur roi de Juda ouvre la gueule de l'animal et le dompte. Le faire est plus savant, la main plus ferme et plus habile. L'artiste sa rapproche déjà de celui ou de ceux qui ont travaillé au portail : même manière de faire les plis sur la poitrine. Le geste de la main est mieux rendu, l'effort de David pour ouvrir la gueule de l'animal fidèlement observé. Ce chapiteau est certainement une

création intermédiaire entre celles de l'atelier qui a sculpté les apôtres du cloître et celles des artistes à qui on doit le tympan du portail. A quelle époque pouvons-nous placer cette construction? Je crois que cette voûte et ces piliers ont été faits de 1130 à 1140.

Poursuivons l'analyse du monument. Remarquons surtout la porte qui sert en ce moment d'entrée principale à l'église. Elle est placée en face du portail de l'édifice primitif, élevé en 1063 par Durand. A première vue, on pourrait croire que c'est la même que celle qui appartenait à l'église bâtie par ce digne prélat. Il n'en est rien cependant, et un examen des plus sommaires permet de remarquer que l'architecte de cette nouvelle église a été obligé de placer cette porte intérieure d'une manière oblique, preuve irréfutable qu'elle n'appartient pas à la construction du porche. Sa décoration même contredit cette supposition. Il y a plus : les deux fenêtres qui nous restent de l'église actuelle nous montrent les mêmes profils que ceux que nous trouvons à celle de la première travée de la nef à partir du chœur de l'église de Beaulieu. L'identité est ici frappante, ce sont les mêmes ornements. Nous savons que cette partie de l'église de Beaulieu a pu être construite pendant la seconde moitié du XIIe siècle. Ce n'est donc pas l'édifice élevé par l'abbé Durand, mais au contraire une église bâtie vers 1160. On serait en droit de se demander sur quelles preuves certains archéologues assignaient à cette construction la date de 1063. Sans analyser le monument, ils ont accepté avec une trop grande complaisance la date d'une inscription, qui se trouve en ce moment placée au côté droit du sanctuaire. Elle indique en effet qu'en 1063 une église fut consacrée. Ils ont voulu voir, dans la partie ancienne de cet édifice, la construction de l'évêque Durand! Cette opinion ne peut se soutenir, et il faut encore rejeter le témoignage d'une inscription conservée par les architectes successifs de l'abbaye, source d'erreurs pour la plupart des archéologues qui ont écrit sur Moissac. Ce n'est donc pas, je le répète, l'église construite par Durand en 1063, mais un second édifice bâti au plus tôt vers 1160-1180.

Mais ce n'est pas l'église qui doit être le sujet de notre étude. C'est le cloître, c'est le portail figuré qui est du plus grand intérêt pour l'histoire de la statuaire, et nous devons y consacrer une

analyse minutieuse. Ce cloître se compose de quatre grandes galeries formant un vaste quadrilatère. Chaque côté est divisé par deux grands piliers placés aux angles et un au milieu de cette longue colonnade. Une inscription, qui est conservée et placée au pilier central de la galerie occidentale, indique que le cloître primitif a été élevé par l'abbé Ansquitil. Nous savons que cet abbé administra le monastère de 1085 à 1115. C'est donc au commencement du XIIe siècle qu'on édifia ce cloître : *Anno ab incarnatione æterni principis millesimo centesimo factum est claustrum istud tempore domini Ansquitilii abbatis. Amen.* Cette inscription est, on le voit, fort précise.

Le cloître bâti par Ansquitil ne nous est pas parvenu ; mais au moment de sa réfection, à une date que nous aurons bientôt à rechercher, les artistes qui ont sculpté les chapiteaux et fait les galeries conservèrent avec soin les statues debout des apôtres, celle de l'évêque Durand, enfin l'inscription qui indiquait la fondation de l'édifice. Étudions donc ces œuvres conservées. Les apôtres sont debout, dans des arcatures finement sculptées et décorées, à chaque retombée de l'arc, d'une petite rose. Le saint nimbé est revêtu d'une tunique et d'un manteau, tantôt il tient une croix, un *volumen* ou un livre, tantôt il saisit de la main droite un pan de son manteau. L'artiste a donné à ces figures un trait caractéristique. On voit qu'il veut les différencier, qu'il a cherché à les individualiser. Les conceptions esthétiques du Midi-Ouest se font tout de suite jour. C'est un art lourd, mais plus réaliste que celui du Nord. Certes, ses moyens sont encore très bornés, il suit avec exactitude les préceptes de l'art byzantin, mais il n'en donne pas moins à ses figures un caractère particulier. Le faire est à la fois sec et nerveux. On croirait, en étudiant ces bas-reliefs, contempler des ivoires byzantins. Les cheveux de certaines figures sont traités comme dans les œuvres de Byzance. On peut dire, sans crainte de se tromper, que ceux qui ont sculpté ces bas-reliefs n'ont pas étudié les stèles gallo-romaines qu'ils pouvaient avoir devant eux. Voici saint Pierre et saint Paul placés au pilier de la galerie orientale. Le prince des Apôtres tient les deux clefs. J'attire l'attention sur les cheveux en petites mèches de l'apôtre, semblables à celles des ivoires byzantins. Tout autour des arcatures, on lit des inscriptions qui indiquent les disciples du Sauveur.

Vient ensuite l'apôtre saint Paul. Vêtu d'une tunique, il a les pieds chaussés de sandales; il tient le livre d'une main et bénit de l'autre. Remarquez ici le faire encore plat, le peu de relief de cette sculpture. Les pieds sont posés comme ceux des ivoires byzantins. Le manteau forme une courbe particulière et tout à fait différente de celle des stèles gallo-romaines.

Au deuxième pilier est placée la statue de l'abbé Durand, indiquée par une inscription. Cette statue est bien inférieure à celle des apôtres. Le saint nimbé, coiffé du bonnet abbatial, est revêtu d'une chasuble bordée d'un large galon richement orné. Il porte même sous cette chasuble la dalmatique et la tunique qui retombent en petits plis sur les pieds chaussés de sandales brodées. Le prélat tient de la main gauche une crosse fort simple et bénit de la droite. L'artiste a rendu avec une précision, étonnante pour cette date, les différents objets, mais la pose gênée du personnage, le peu de relief de cette sculpture indiquent de la gaucherie et un manque d'aisance technique.

Nous trouvons ensuite au pilier de la galerie occidentale les statues de saint Philippe et de saint André. Le premier est représenté jeune, sans barbe, tenant de la main gauche cachée sous son manteau, un livre pourvu d'un fermoir. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau et chaussé de sandales. Ce qui est caractéristique, ce sont les cheveux frisés en petites mèches que l'artiste a donnés au saint. C'est une nouvelle preuve de l'influence byzantine. L'apôtre saint André est revêtu d'une tunique plissée, aux manches larges, et chaussé, lui aussi, de sandales. Il tient de la main gauche une croix et indique de la droite le ciel, sa véritable patrie. Je constate ici un changement dans la manière de traiter les cheveux. Ceux-ci sont sculptés en petites mèches longues, comme nous le verrons bientôt, sur le portail du sud. Mais il est nécessaire de faire remarquer les progrès déjà sensibles de ce premier atelier; certaines figures dénotent une habileté et une exécution plus franche et plus large. Le dessin s'améliore, les doigts sont moins disproportionnés, la bouche est mieux dessinée, petite et mince. Les yeux sont à l'antique. Voyez même avec quel soin l'artiste a sculpté les oreilles. Par là, on peut apprécier avec quelle rapidité les écoles de sculpture se développaient au moyen âge.

Citons encore les statues de saint Jacques et de saint Jean placées sur le troisième pilier de la galerie septentrionale. Elles sont bien dignes de remarque. Le premier apôtre nimbé est vêtu d'une tunique et d'un manteau orné d'un riche galon, il tient un phylactère déroulé. Il a les pieds nus, et sa main droite est placée sur sa poitrine. La tête est ici traitée d'une manière toute différente de celle des autres bas-reliefs: l'artiste a donné au saint une longue barbe et des cheveux qui retombent en mèches sur les épaules. Cette manière de sculpter la figure se rapproche déjà de celle des saints figurés sur le trumeau du portail sud. L'atelier se développe peu à peu. Les traits mêmes du saint se précisent, la bouche est grande, les lèvres fortes, les yeux sont très ouverts et le nez nettement accusé.

L'apôtre saint Jean est représenté imberbe, vêtu d'une tunique et d'un manteau. Il a les pieds nus posés sur des gradins et les bras presque croisés. Mais ce qui est ici digne de remarque, c'est la calotte melonnée que je trouve pour la première fois en Languedoc. L'artiste a laissé sortir de cette calotte de petites mèches de cheveux. J'avais cru qu'elle n'était donnée qu'aux personnages qui indiquaient des Juifs. Il n'en est rien. L'artiste en orne la tête de l'apôtre, de saint Jean, le disciple bien-aimé du Sauveur. C'est donc le premier exemple en France de cette calotte, et son origine toute byzantine n'est plus douteuse. C'est en Orient qu'il faudrait chercher la source de cet emprunt. On peut constater le même soin à rendre la figure humaine, à l'individualiser, si je puis dire. L'inscription est particulière : *Sanctus Johannes nominatus Apostolus*, sans doute pour distinguer l'apôtre de saint Jean-Baptiste. Je dois mentionner enfin la statue de saint Simon, placée de l'autre côté de la plaque sur laquelle est gravée l'inscription. Je ne saurais dire si ce bas-relief a toujours été à cette place, ou bien si c'est par suite de la réfection du cloître qu'il a été mis à cet endroit. Cette dernière hypothèse me paraît plus vraisemblable. Je crois qu'après la reconstruction du cloître, élevé jadis par Ansquitil, le bas-relief demeura sans emploi. Il fut placé alors à l'extérieur de la galerie. Le saint est vêtu comme les autres apôtres d'une tunique assez courte et d'un manteau retenu par une fibule. Il tient de la main gauche

3

cachée sous le manteau un livre sur lequel est gravé *Cananeus*, indiquant la patrie du saint.

L'examen minutieux de ces différents bas-reliefs nous a permis de voir, sinon la naissance de la statuaire en Aquitaine, du moins ses premiers débuts. Nous avons pu reconnaître qu'elle n'avait demandé ni conseils, ni leçons aux maîtres gréco-romains, en un mot à l'art antique, mais que, sans regarder en arrière, elle avait emprunté les conceptions esthétiques, les procédés de l'art byzantin *contemporain*. C'est par l'étude des ivoires que les artistes de cette contrée ont pu ressusciter tout d'abord la statuaire en Aquitaine.

Il est maintenant nécessaire de rechercher si nous n'avons pas dans la même contrée des œuvres qui pourraient dater de la même époque. L'atelier de l'abbaye de Moissac était-il le seul au commencement du XIIe siècle à produire des œuvres aussi personnelles? Assurément non. Nous avons à Toulouse des bas-reliefs à peu près contemporains. Je veux parler des sculptures conservées, aujourd'hui autour du chœur de Saint-Sernin. A quelle époque peuvent remonter ces bas-reliefs? Pour fixer une date approximative à ces sculptures, il est utile de parler rapidement de la construction de l'abbaye de Saint-Sernin.

Que savons-nous de cette abbaye? Pouvons-nous dire que nous avons un monument parfaitement daté? J'en doute. Viollet-le-Duc, qui s'était pendant longtemps occupé de cette église, croyait que le chœur était « d'un style trop avancé pour remonter au dernier tiers du XIe siècle ». Il prétendait que ce chœur et la nef, pour la plus grande partie n'avaient été exécutés, malgré leur caractère exclusivement roman, qu'au XIIe siècle. L'éminent architecte n'ignorait pas les arguments nombreux en faveur de l'antiquité reculée de cette construction, il connaissait aussi la date de la consécration de l'église par Urbain II; mais le travail si correct du chœur, sa belle ordonnance, le soin tout particulier donné au plan général, la forme des petites chapelles, lui faisaient croire à une œuvre du XIIe siècle. M. Corroyer, dans son Histoire de l'architecture romane, a repris en peu de mots la thèse de

1. Cf. l'étude fort érudite de M. Anthyme Saint-Paul, qui a paru dans *l'Album des monuments et de l'art ancien du Midi de la France*, II, p. 75 et son travail très précieux publié par le *Bulletin archéologique*, 1899.

Viollet-le-Duc. Il pense en effet que les documents que nous possédons en ce moment pour Saint-Sernin de Toulouse se rapportent à une église consacrée par Urbain II, mais disparue et rebâtie ensuite : « La date de cette construction doit concerner la première église de Saint-Sernin, car celle qui existe aujourd'hui est bien, comme le veut Viollet-le-Duc, du XII[e] siècle. »

Que disent les archéologues devant les affirmations catégoriques de ces architectes éminents ? M. Anthyme Saint-Paul, qui, à différentes reprises, a étudié ce monument si remarquable, pense au contraire que Saint-Sernin, tel qu'il est aujourd'hui, est bien l'édifice commencé avant l'arrivée du pape Urbain II à Toulouse. Il croit même que le chœur de Saint-Sernin était, au moment de la venue de ce pape, juillet 1096, complètement terminé, et qu'il bénificia seul de la consécration, qui eut lieu alors. Le chœur de cet édifice aurait donc été commencé vers 1076 et fini vers 1085. Il va même jusqu'à admettre que les croisillons aient été commencés avant 1096.

Sur quelles sources écrites s'appuie M. Anthyme Saint-Paul ? Est-ce sur le passage fourni par la Chronique de Saint-Sernin ? Non certes, car les termes employés par cette Chronique ne nous fournissent aucun détail. Est-ce sur le cartulaire de l'abbaye ? Ce dernier ne nous dit rien de la construction de l'église. Le témoignage qui est invoqué se trouve dans une *Vita Sancti Raymondi*, qui a été composée au XV[e] siècle[2]. Publiée récemment par l'évêque

1. Cf. *Histoire du Languedoc,* III, p. 485 ; IV, 523, V, p. 50. On lira aussi avec un très grand intérêt le travail de mon ami, le savant évêque de Beauvais, Mgr Douais, publié dans les *Mélanges sur Saint-Sernin de Toulouse.* Fascicule I. Toulouse, Privat, 1894. Les photographies de Lasalle donnent un certain nombre de vue des différentes parties de l'église.

2. Mgr Douais. *Mélanges sur Saint-Sernin de Toulouse.* Privat, Toulouse, 1894, p. 18, *lectio* IV. Cette Vie est du XV[e] siècle et ne saurait fournir des renseignements très sûrs. Il y a plus. On ne connait que fort peu de chose sur ce saint personnage. On a cru que Raimond Gairard était chanoine de Fredelas lorsqu'il fut nommé prévôt de Saint-Sernin en 1101. On a même prétendu que c'était le même personnage qui fut évêque de Barbastro en 1104. Il serait fort intéressant de connaître beaucoup mieux le *curriculum vitæ* de ce saint. Mgr Douais reconnaît du reste que les Raymond sont fort nombreux dans le Cartulaire de Saint-Sernin au XII[e] siècle, mais il pense qu'il ne faut pas identifier l'évêque de Barbastro déclaré aussi *sanctus* avec Raimond Gairard. Il indique la charte de fondation de l'hôpital, conservée dans le Cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse de l'année 1080, où il est nommé Raimond Gairal.

de Beauvais, Mgr Douais, elle contient un passage fort curieux et du plus haut intérêt pour la thèse des archéologues. Il y est dit en effet que, au moment où Raymond devint le maître d'œuvre de l'église, le chœur existait dans son entier. Et comme Raymond resta pendant longtemps l'architecte de l'abbaye : *Quid de egregio ecclesiæ Sancti Saturnini opere, cui per multa annorum tempora præfuit,* M. Anthyme Saint-Paul est en droit de conclure que le chœur de Saint-Sernin était terminé lorsque Raymond fut nommé architecte, *et præter capitis membrum, quod jam completum fuerat.* Raymond mourut, dit-on, le 3 juillet 1118 et laissa l'église élevée jusqu'à la hauteur des fenêtres: *Corpus a fundamentis incipiens, ante obitus sui (diem), divina opitulante misericordia, parietes in circuitu ad fenestrarum completionem usque perduxit.* A part ce document, d'une date malheureusement trop récente, nous ne possédons aucun autre renseignement sur l'église de Saint-Sernin. On peut même dire que la mention de la consécration d'Urbain II ne serait pas un témoignage probant, car l'*ecclesia* consacrée par le pape pourrait être une tout autre église que celle que nous avons en ce moment : *Anno M. XCVI, indictione quarta, nono calendas junii, dominus papa Urbanus II, una cum archiepiscopo Toletano Bernardo et Amato Burdegalis archiepiscopo, Pisanoque archiepiscopo et Galterio Abliensi et Petro Pamipilonensis episcopo, cum aliis decem, consecravit ecclesiam Sancti Saturnini martyris, Tolosæ episcopi, et altare in honore ejusdem martyris et sancti Asisecli martyris et omnium Sanctorum*[1]. Une charte de Guillaume IX d'Aquitaine, datée de

Le comte de Toulouse, Guillaume IV, Mathilde, sa première femme, et Isarn, évêque de Toulouse. remettent l'hôpital entre ses mains. Mais que de points obscurs dans cette Vie ! Aussi est-ce avec une très grande prudence qu'on doit consulter une *Vita sancti Raimundi* composée au XVe siècle pour y puiser des renseignements sur des monuments du XIe siècle. Savons-nous au moins l'année de sa mort ? Sur ce point, le doute augmente. Le nécrologe de Saint-Sernin (cf. dom Vaissette, *Histoire générale du Languedoc* (édit. Privat), IV, p. 524, ne contient que l'indication. *V non. julii, obitus Raymundi Gairardi devotissimi*) car le *est sanctus Raymundus fundator collegii B. Raymundi, ubi jacet anno M. C. XVIII* prouve que cette mention a été écrite au moment où l'hôpital fondé par saint Raymond a été converti en collège, « c'est-à-dire après le XIVe siècle ». On le voit, on ne saurait baser la datation d'un monument sur un texte aussi récent.

1. En lisant le texte de la chronique de Saint-Sernin, on a l'impression qu'il

1098, parle même des dévastations dont l'église de Saint-Sernin eut à souffrir : *Maligni homines totius provinciæ dementati ad destruendam ecclesiam Sancti Saturnini insurrexerunt.*

Nous venons de voir que la construction de l'abside de Saint-Sernin avait été considérée par Viollet-le-Duc, et ensuite par Corroyer, comme une œuvre du XIIe siècle. La sculpture pourrait-elle fournir quelques renseignements sur la date approximative de ce monument? Les chapiteaux qui ornent en ce moment le chœur de l'église indiquent une époque qui ne saurait être celle déjà proposée, de 1076 à 1085. Ces aigles aux ailes fines, semblables à celles que nous retrouvons sur les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port, ces animaux aux pattes nettement dessinées et se tenant debout, ces feuillages ciselés, aux feuilles qui se recourbent, ces tailloirs ornés de petites billettes creusées, tous ces délicats profils, qui accusent un goût si sûr, une technique si savante et un ciseau si précis, me font croire à une église élevée vers 1140-1150. Mais on serait en droit de me dire que mon jugement basé avant tout sur le plus ou moins de profondeur des feuilles, sur le modelé ferme et souvent sec des plantes, est bien fragile. Aussi n'ai-je pas attendu cette objection, et j'ai recherché avec soin si l'église de Saint-Sernin ne possédait dans le chœur des chapiteaux imagés. Un chapiteau de l'abside est pour nous du plus haut intérêt. Le sculpteur y a figuré deux guerriers, vêtus de la cotte de mailles qui combattent avec la lance. Ils tiennent à la main gauche des boucliers, dont l'un est ovale, semblable à ceux de la tapisserie de Bayeux ou à ceux de nos sceaux équestres du XIIe siècle, et l'autre rond à *umbo*. La première forme est inusitée au XIe siècle. Mais il y a plus. Le costume des guerriers, du sergent qui tient à la main une lance, ne saurait se rapporter à cette dernière époque. La petite tunique courte, échancrée au cou, aux manches étroites, fournit au contraire une date sinon précise, du moins approximative. C'est au plus tôt vers 1150

s'agit ici d'une église complètement construite. Il en est de même du passage. où se trouve l'attestation de la venue de Calliste II à Toulouse en 1119. Anno D. M. C. XIX *decimo octavo kalendas augusti, dominus papa Calixtus II... consecravit in ecclesia beati Saturnini Tolosæ altare in honorem sancti Augustini episcopi,.... qui posuerunt in eodem altari reliquias sanctorum apostolorum Simonis et Judæ aliorumque sanctorum.*

qu'on a sculpté ce chapiteau. Le type jeune des personnages, tous imberbes, aux cheveux courts, coupés ras sur le front, est aussi en rapport avec la détermination proposée. Et ce chapiteau n'est pas unique, sinon on pourrait dire avec quelque apparence de raison qu'on l'a ajouté à une époque plus récente, mais ceux du transept méridional où se trouve un ange plongeant sa lance dans la gueule d'un dragon, celui plus curieux encore qui représente un monstre dévorant la tête d'un personnage assis, vêtu d'une tunique longue à orfroi, d'autres enfin placés au transept nord, où se montre le Christ, avec le nimbe crucifère, bénissant, ayant à ses côtés saint Pierre, tenant à la main une longue clef, et saint Thomas qui pose le doigt sur les plaies du Seigneur, tous ces chapiteaux ne sauraient permettre une datation aussi reculée. Remarquez encore celui où se trouvent figurés deux voyageurs suivis de leurs serviteurs, portant un petit paquet au bout d'un bâton. Leur costume n'est-il pas le même que ceux du XIIe siècle? Le caractère réaliste de ces représentations ne saurait faire remonter ces sculptures au delà de 1150. Nous venons de voir ce qu'était la sculpture au commencement du XIIe siècle. Les bas-reliefs des piliers du cloître de Moissac en sont la preuve. En étudiant les chapiteaux imagés de Saint-Sernin, on peut observer, malgré le travail sommaire des figures, le chemin parcouru. Non, le chœur de ce dernier monastère ne nous offre pas une œuvre de la deuxième moitié du XIe siècle[1].

Je crois que ce qui est surtout la cause du débat entre les architectes et les archéologues, c'est que les derniers considèrent l'église de Saint-Sernin de Toulouse comme ayant servi de modèle à Sainte-Foy de Conques et à Saint-Jacques de Compostelle. Ces trois membres très importants ne forment à la vérité qu'un seul groupe. Et comme on croit que Saint-Jacques a été commencé en 1082 et que Sainte-Foy de Conques a été bâtie sous l'abbé Odolric (1035 à 1066), il est bien naturel d'admettre que Saint-Sernin ait été élevé dès 1076. On consentirait volontiers à

1. Cf. aussi dans le transept sud, les quelques chapiteaux figurés: Jésus bénissant, assis dans une auréole elliptique soutenue par des anges ; des dragons ailés, des anges combattant des monstres fantastiques. Le sacrifice d'Abraham, sculpté sur un des chapiteaux des hautes colonnes du transept ne saurait dater du commencement du XIIe siècle.

retarder de quelques années la construction de Sainte-Foy pour donner à Saint-Sernin l'antériorité. Mais une simple visite de ces archéologues à Saint-Jacques de Compostelle leur montrerait que l'église de l'apôtre ne possède aucune partie du XIe siècle, qu'elle a été reconstruite vers 1150 et consacrée à nouveau le 23 avril 1211. Il en serait de même de l'abbaye de Sainte-Foy de Conques. On ne saurait reconnaître dans cet édifice, que nous allons bientôt étudier, un monument élevé de 1035 à 1066.

Mais ce qui est pour nous d'un très grand intérêt, ce sont les sculptures que possède en ce moment le chœur de Saint-Sernin. Lorsqu'on visite le déambulatoire de cette église, on remarque non sans étonnement un certain nombre de bas-reliefs encastrés dans le mur qui contourne le déambulatoire. D'où peuvent provenir ces bas-reliefs ? Les a-t-on sculptés au moment de la construction de l'édifice pour l'ornementation de ce déambulatoire ? Si les bas-reliefs, représentant des anges, des séraphins, pouvaient à la rigueur convenir à une telle décoration, Jésus en gloire, entouré des symboles des évangélistes, ne saurait figurer à une place aussi modeste.

Ce bas-relief convient en effet à la décoration d'un tympan de porte. Mais laquelle ? J'avais tout d'abord cru qu'il y avait autrefois un porche plus petit là où est aujourd'hui celui appelé Miégerville ou du Taur, et que ces fragments faits vers 1100-1118 avaient éte déplacés au moment de la construction d'un plus grand porche restauré aujourd'hui par Viollet-le-Duc. Mais une étude plus attentive des bas-reliefs, où se trouvent représentés les anges et les chérubins, les dimensions même de ces sculptures m'empêchent de voir là l'ancienne décoration de la porte primitive. J'inclinerai à croire aujourd'hui que ces bas-reliefs ont servi au contraire à orner l'ancien cloître, qui a dû être bâti dans le premier tiers du XIIe siècle. Dans ce cas, le Christ entouré des quatre symboles des évangélistes aurait décoré la porte capitulaire de ce cloître.

Les statues elles-mêmes, reproduisant si fidèlement les arcatures des bas-reliefs du cloître de Saint-Pierre de Moissac avec

1. On trouvera dans l'album du Midi les représentations de ces bas-reliefs. Voge a publié le *Christ en gloire*, p. 65.

leurs colonnettes décorées de petites roses à la retombée des arcs, servaient sans doute à orner les gros piliers des colonnades du cloître. Nous aurions aussi une décoration tout à fait semblable à celle de Moissac. Ces bas-reliefs sont en ce moment au nombre de cinq. Ils représentent le *Christ en gloire* entouré des quatre symboles des évangélistes, des chérubins et des personnages debout sans nimbe qui tiennent un livre d'une main et bénissent de l'autre. Ces fragments sont intéressants pour étudier le *premier atelier qui nous soit connu à Toulouse*. Il est loin d'avoir l'originalité de celui de Moissac. L'influence des stèles gréco-romaines se mêle avec celle des ivoires byzantins. Le nu est lourd, épais, mais fortement accentué. C'est surtout vrai pour les pieds des chérubins et des évangélistes. La chevelure de ces derniers est fort bizarre : à les voir, on croirait qu'ils portent une perruque frisée, comme autrefois sous l'Empire byzantin. Ils sont revêtus de la tunique et du manteau. Les évangélistes portent ce dernier à la manière romaine. Les yeux des séraphins sont dessinés à l'antique, mais fortement creusés, tandis que ceux des évangélistes sont tracés à l'aide du trépan.

Ces sculptures sont des copies d'œuvres déjà fort savantes, qui indiquent bien plutôt la décadence que la naissance d'un art.

Elles prouvent aussi que leurs auteurs n'ont rien innové, qu'ils se sont rattachés fidèlement au passé, et qu'ils ont, tout en écoutant les conseils de la plastique gréco-romaine, continué à suivre la tradition byzantine. Les figures sont vieillottes, et si peu expressives qu'elles pourraient faire croire à une antiquité plus reculée. Le style de ces sculptures est froid et sans grâce : à les voir, on supposerait, — n'était le dessin des chapiteaux des petites colonnettes, — qu'elles sont l'œuvre d'artistes orientaux appelés à Toulouse vers la fin du XI[e] siècle. Combien grande est la supériorité des statues du cloître de Moissac !

Ce premier atelier aquitain n'a pas laissé dans la région d'autres créations. Les monuments ont disparu, et aucune œuvre ne saurait prouver le développement régulier d'une école. Après de nombreux et longs voyages dans ces contrées, je puis affirmer que ni le musée de Toulouse, ni les cités voisines ne fournissent aucune sculpture qui remonte à cette époque. On ne pourra donc jamais

combler ce vide, et force nous est de revenir au monastère de Moissac et de voir si nous ne trouvons pas des œuvres de la première moitié du XIIe siècle.

Les sculptures, qui peuvent nous intéresser en ce moment et qui méritent un examen sérieux, sont celles du porche de Saint-Pierre[1]. Nous avons déjà parlé du narthex de cette église, nous avons reconnu qu'il était la partie la plus ancienne de l'édifice et qu'il pouvait dater du premier tiers du XIIe siècle, de 1130 à 1140. Le style des chapiteaux nous a indiqué cette date, et les sculptures dont sont ornées leurs corbeilles nous ont prouvé que différents changements dans le faire étaient survenus. Elles forment même une transition bien visible entre les statues du cloître et les bas-reliefs du tympan.

Examinons donc le portail de cette abbaye[1]. J'ai montré plus haut que la porte principale de l'église n'était pas la même que celle qui existe en ce moment. Elle était placée sur la façade de cette grande et lourde tour, en face de l'entrée de l'église, et ce n'est que plus tard, à une époque que nous ne saurons jamais, à moins qu'un texte ne nous la revèle, qu'on ouvrit pour des motifs inconnus, sur le côté de l'édifice, ce portail qui sert d'entrée principale aux fidèles. Plusieurs raisons confirment cette opinion. C'est tout d'abord la construction de ce portail. Il n'est point dans l'axe de l'édifice, il produit même une impression pénible au visiteur, placé dans le narthex, qui peut se rendre compte de l'obliquité de ce porche. Il y a plus encore. Il coupe d'une manière disgracieuse les trois grandes arcatures du premier étage de la tour et prouve tout au moins que celles-ci existaient avant lui. On peut remarquer aussi que l'architecte n'apporta pas tous les soins nécessaires à cette construction. Le linteau a dû être renforcé, parce qu'il était trop mince.

On le voit, il est difficile de dire à quelle date les moines firent élever sur le côté de l'église cette nouvelle entrée, mais ce que l'étude du monument nous a prouvé, c'est que nous nous trouvons encore en présence d'un de ces nombreux porches construits à une date plus récente.

1. L'album du Midi et surtout le livre de M. Rupin donnent des illustrations du porche. Ce grand portail a été du reste moulé au Trocadéro. On peut donc l'étudier avec soin.

Analysons maintenant la décoration de ce tympan, en commençant par celle du trumeau, et voyons si l'étude de ces sculptures peut nous permettre d'indiquer une date même approximative.

Il faut remarquer tout d'abord que sa décoration intérieure est formée des mêmes rosaces que celles du linteau. L'artiste qui a sculpté le trumeau a copié le motif décoratif du linteau. Cette ornementation était du reste fort goûtée dans la région, car le musée de Cahors en possède en ce moment un semblable, placé dans un coin obscur de la salle de la statuaire.

Ce trumeau est d'une grande beauté. Des lionnes se dressent debout sur une de ses faces. Ce thème est répété trois fois et forme trois zones ; mais de chaque côté du trumeau, l'artiste a sculpté deux bas-reliefs représentant deux prophètes. Le dessin, l'exécution prouvent l'originalité de la statuaire dans cette région. On peut même voir le chemin parcouru par ce second atelier: le contraste des deux est frappant. Ici l'exécution était plus minutieuse et plus léchée, la copie des originaux byzantins plus servile ; là, au contraire, on loue la fierté du dessin, une manière plus libre, plus hardie de sculpter la pierre. On est heureux de s'arrêter un instant pour admirer cette œuvre vraiment puissante, originale! Nous verrons bientôt qu'elles sont fort rares dans cette région.

C'est donc ici que se montre la supériorité de cette école, aujourd'hui disparue et qui n'a laissé que ce monument vraiment unique. Il est dû à un très grand artiste. Certes, le geste est encore timide, mais dans l'attitude un peu gênée des personnages, dans la figure des Apôtres se révèle une science qui est sûre de ses effets et qui produit une impression très profonde. Les têtes sont vraiment belles. Leurs longs cheveux divisés en mèches épaisses, leur barbe tressée retombant sur la poitrine, le visage long et sérieux des prophètes leur donnent un caractère puissant et d'une très grande poésie. Les plis des vêtements ne sont pas encore schématiques, mais déjà s'annoncent quelques signes de style: ces plis se retournent, montrent le revers de l'étoffe et se compliquent, preuve manifeste du côté déjà savant de cette statuaire. Mais à les voir, on croirait aux portraits si bien décrits par nos poètes de la première partie du XII[e] siècle.

Et que dire aussi des lionnes? Quel dessin large et puissant! Encore faut-il voir là, à mon avis, non des originaux, mais un

type déjà transmis, un modèle déjà trouvé. Elles n'ont pas la fierté si vraie, qui éclate sur le visage des prophètes. Mais je dois dire que c'est le modèle le plus ancien, qui a été plus tard copié par les artistes ayant orné les façades de Souliac et de Beaulieu.

Arrivons maintenant à l'ornementation du tympan. Il se compose de deux parties bien distinctes : le linteau, décoré de rosaces, et la représentation figurée placée plus haut.

L'imagier a décoré la partie supérieure du tympan d'une représentation fréquente à cette époque. Le Christ en gloire, assisté de deux anges, est entouré des quatre symboles des Évangiles et des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Remarquons que nous n'avons ici ni Jugement dernier, ni aucune scène de la vie du Christ.

La division du tympan est fort simple et l'artiste a rendu sa pensée avec goût et netteté. Je dirai cependant que quelques têtes ont subi des restaurations. Le dessin de ces vieillards, assis, regardant le Christ, tenant à la main soit des instruments de musique, soit des coupes, est d'une très grande énergie. Le groupe est d'un relief étonnant et s'enlève avec une remarquable vigueur. L'artiste qui a sculpté cette représentation n'est pas assurément le même que celui qui a dessiné le trumeau. Il se fait surtout remarquer par l'élégance donnée aux draperies, par la pose aisée des personnages, par la délicatesse qu'il met à peindre tous les détails, enfin par le soin particulier de dessiner les cheveux et la barbe. La physionomie individuelle est rendue avec tout son accent ; on dirait que cet artiste inconnu voit déjà la nature et cherche à la copier fidèlement.

J'attire surtout l'attention sur les figures : tête rude et mâle, nez le plus souvent épaté, menton petit et yeux grandement ouverts. Elles ont pour nous un intérêt capital, car nous verrons bientôt, lorsque nous parlerons de l'école de l'Ile-de-France, l'importance considérable de ce second atelier aquitain. L'étude attentive des œuvres de cette région nous montre qu'il y a eu là un maître qui a formé un certain nombre d'élèves. Ceux-ci ont exercé, nous le verrons, une influence considérable sur le développement de la statuaire. On peut même dire, selon moi, que c'est à cette époque que commence l'*histoire de la sculpture*, car à

la place de ce dessin toujours timide, de ces procédés minutieux, *à la byzantine*, nous avons, grâce à des efforts nouveaux d'art, une tendance au naturalisme qui va faire progresser rapidement la sculpture française.

Mais comment pouvons-nous expliquer ce passage soudain à une sculpture plus détaillée, plus vivante, enfin plus réaliste? Les bas-reliefs de Saint-Sernin de Toulouse, ceux de Moissac nous donnent-ils la raison de ce brusque changement ? Non assurément. Je crois apercevoir ici l'influence de l'orfèvrerie, déjà très savante dans cette région, sur les sculptures du tympan. Voyez le soin minutieux de l'ornementation des vêtements, remarquez ces plis si fermes et si nets, ce tracé si délicat des couronnes. Ne croirait-on pas avoir devant soi une de ces nombreuses châsses si répandues en Aquitaine ?

Placé au milieu du tympan, le Christ est assis dans une auréole étoilée, sur un siège dont on aperçoit à peine le coussin, la tête entourée d'un nimbe crucifère. Le Sauveur tient de la main gauche un livre fermé et de la droite bénit les fidèles. La figure est petite, allongée, ses yeux dessinés à l'antique. Il porte la barbe assez longue, un peu en pointe. Sa moustache épaisse est très bien dessinée. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau dont les plis sont tout particuliers à cette école. Les corps des anges qui l'assistent sont d'une maigreur étonnante et d'une longueur peu proportionnée. Leur tête est finement rendue. Le dessin des mains indique un art déjà raffiné et savant. Remarquez surtout celle de l'ange placé à la gauche du Christ. C'est ce qui survit ici de l'influence de la peinture comme aussi de ces nombreux ivoires si répandus en Occident. Le geste est froid, souvent raide. L'artiste a dessiné les cheveux courts, mais formés en petites mèches, frisées et collées sur le front comme les artistes byzantins les peignaient.

L'étude de ce tympan nous montre aussi que le sculpteur n'a pas subi l'influence de l'art antique. C'est à l'art byzantin, peut-être même à l'habileté des orfèvres qu'il a demandé des conseils. Il s'est inspiré de leur méthode. Mais à voir le dessin des mains et des pieds de ces anges, je me suis souvent demandé si j'étais en présence d'une œuvre de la première moitié du XIIe siècle. J'ai longtemps hésité, je l'avoue, car la date de 1150 à 1160 m'avait

tout d'abord paru la meilleure. Après un examen plus minutieux, je considère cette sculpture comme étant née vers 1140 à 1145. Les raisons qui me déterminent sont de plusieurs sortes. C'est tout d'abord la composition de la scène. Celle-ci s'inspire de la peinture, la décoration de l'abside s'est avancée sur le porche. Au point de vue iconographique, c'est encore la vision apocalyptique. L'artiste n'a sculpté aucune scène se rapportant à la vie du Christ, il n'a dessiné aucun de ces Jugements derniers, si fréquents dans la seconde moitié du moyen âge. La forme longue et archaïque des anges, l'entassement de toutes ces figures, dans la pensée de remplir les vides du tympan, en conformité avec un désir tenace aux époques primitives de la statuaire, semblent prouver le bien fondé de mon jugement.

L'analyse même du tympan nous indique aussi que l'artiste n'a pas eu la place nécessitée par cette vaste scène. Il a dû sculpter les uns sur les autres les vieillards de l'Apocalypse; ceux-là même, qu'il a placés plus haut, empiètent souvent sur le ruban qui forme la bordure du tympan et qu'on dirait avoir été enlevé à la partie supérieure. Les physionomies de ces vieillards correspondent du reste exactement aux descriptions des poètes de la première moitié du XIIe siècle : barbe longue souvent tressée, cheveux aussi longs, mais cachés par les couronnes. Il n'y a pas jusqu'aux manches amples de leur tunique qui n'indiquent cette période.

Une autre considération m'engage, malgré mes hésitations, à donner cette date approximative (1140-1145) à la décoration dont il s'agit. Je veux parler de l'influence très grande de cette école. Elle se retrouve, malgré les imperfections des gravures de l'ouvrage de Montfaucon sur les antiquités nationales, au portail de Saint-Denis, sur les statues-colonnes qui ornaient les trois porches. Elle est aussi visible à Chartres, à Parthenay, etc. En un mot, elle se manifeste comme un facteur très important dans la création de la statuaire du Nord. J'admets donc que le tympan avec le trumeau a été fait vers 1140-1145, au moment où, dans le Nord, la sculpture allait se développer.

J'ai dit « le tympan avec le trumeau », car je ne saurais accepter l'ornementation du portail, comme une œuvre de 1140. On a refait vers 1180 le cadre, si je puis dire, la décoration de ce portail.

L'ornementation si riche des archivoltes de la porte, les fines figures qui y sont sculptées, les feuillages si accentués, les colonnes longues et minces, aux chapiteaux si fins et si menus, presque aussi étroits que le fût de ces colonnes, tout cela ne saurait remonter à la première partie du XIIe siècle. Cette décoration n'est donc pas contemporaine de celle du tympan, et c'est pour moi une œuvre du dernier tiers du XIIe siècle. Faut-il voir aussi les statues de saint Pierre et d'Isaïe, qui se trouvent sculptées aux jambages de la porte comme des travaux exécutés vers la même époque ? Je le croirais volontiers. Le corps des saints personnages est long, les têtes sont petites, trop sèchement dessinées pour être de la même époque que celles du tympan et du trumeau. Nous n'avons pas du reste les mêmes physionomies : plus de barbes tressées, plus de cheveux longs retombant sur les épaules. Il faut aussi remarquer les nombreux plis secs, conventionnels, des vêtements.

On serait en droit de me demander où était alors placé ce tympan. Je ne saurais le dire. Est-ce à la porte principale du porche, où à celle de l'église ? Je ne sais, mais tout porte à croire que c'est au moment où fut terminé le narthex qu'on plaça ce portail figuré. Nous avons dit plus haut que la porte d'entrée de l'église actuelle indique la même époque que la construction du portail où se trouvent placés en ce moment le tympan et le trumeau[1].

1. M. Anthyme Saint-Paul, à qui j'avais communiqué les résultats de mes études sur l'abbaye de Moissac, a bien voulu m'envoyer une lettre qu'il avait autrefois adressée à M. Joseph de Malafosse. Ce savant archéologue indiquait la date approximative des différentes parties de l'abbaye. Je n'ai reçu cette lettre que le 20 juillet 1901, au moment où le premier chapitre s'imprimait, mais je suis heureux néanmoins de faire connaître l'opinion toujours si sage, si prudente de ce docte archéologue. M. A. Saint-Paul classe « sans hésiter l'église de Moissac dans la famille des églises à coupoles de Cahors et de Souillac ». Il ne croit pas que « l'église possède des parties remontant à l'époque de Durand »; il indique même un texte de la *Gallia christiana* (I, col. 1269) qui mentionne une nouvelle fête de dédicace en 1180. Bernard, évêque d'Oloron, y assistait : « *Bernardus I adfuit dedicationi ecclesiæ Moissiaciencis.* 1180. » Il cite encore le texte d'un récit d'un miracle tiré de la Chronique d'Aymeric de Peyrac et donné par M. Marion dans ses études sur les églises du Sud-Ouest. Ce récit, que je connaissais, est en vers hexamètres et indique très peu clairement le jour de la dédicace. M. A. Saint-Paul pense qu'il s'agit aussi de l'année 1180. Il conclut en proposant les dates suivantes pour Moissac : 1° vers 1140, adjonction du porche actuel à l'ancienne église (auvergnate?) de l'église de Durand avec une nef unique au lieu de trois (on

On le voit, bien des points obscurs subsistent encore dans cette description de l'abbaye de Moissac. Ce qu'il importe de retenir, c'est tout d'abord le premier atelier de sculpteurs, qui a travaillé à la décoration du cloître vers les premières années du XII[e] siècle, et le second qui a exécuté deux œuvres magnifiques, ayant eu un très grand retentissement dans les contrées septentrionales de la France. Il nous reste à étudier ce que devint cet atelier et à connaître l'influence superficielle ou profonde qu'il exerça sur les contrées voisines.

peut voir que j'ai admis une date un peu plus ancienne, vu l'ornementation des chapiteaux, mais je suis prêt à me rallier à cette opinion ; j'ai montré aussi que nous ne pouvons pas certifier que ce porche a été soudé à l'église de Durand); 2° de 1165 à 1180, remaniement ou reconstruction de l'église de Durand avec une nef unique au lieu de trois (on a pu voir que nous avions proposé la même date de 1170-1180, mais pour d'autres motifs); 3° vers 1190 à 1200, probablement à la suite de ladite reconstruction, remaniements au porche dans la région des contreforts et des parapets, et, peut-être à la même occasion, déplacement de la superbe porte aujourd'hui méridionale.

Je crois avoir prouvé ce déplacement, tout en indiquant le tympan et le trumeau de cette porte comme des œuvres antérieures, nées vers 1140 et 1145 (Je ne sais si le savant érudit admet l'utilisation des parties principales de l'ancien portail ou s'il croit que le porche a été complètement refait); 4° vers 1250, réfection de toutes les arcades du cloître qui primitivement devait être à plein-cintre et en pierre (on verra plus loin que nous ne pouvons accepter cette date); 5° le style de l'école limousine est dominant dans les détails des parties de la nef et du porche construites au XII° siècle. Nous arrivons donc, à l'exception de la date de la réfection des arcades du cloître, aux mêmes conclusions que M. A. Saint-Paul. Je remercie mon ami, toujours si bien bienveillant pour moi, de m'avoir communiqué cette lettre écrite après une longue visite à Moissac, car elle me prouve une fois de plus que l'étude de la sculpture peut amener à des résultats partiellement aussi sûrs que celle de l'architecture.

CHAPITRE II

Les Écoles de sculpture à Toulouse pendant la seconde moitié du XIIe siècle

L'atelier de sculpture qui a fait le tympan de Moissac ne paraît pas avoir été fécond; on dirait même que ces artistes ont bientôt émigré, car ils n'ont laissé aucune œuvre importante dans la région. C'est bien à tort qu'on a voulu voir certaines analogies entre les porches de Beaulieu et de Souliac et les productions de l'école de Moissac. Tout porte à croire au contraire qu'il y eut un temps d'arrêt dans le développement de la statuaire car il nous faut arriver vers le dernier tiers du XIIe siècle pour avoir la preuve d'un atelier nouveau à Toulouse. Je veux parler de ces artistes qui ont sculpté les *chapiteaux de la porte Miègeville*, ceux de la *façade de Saint-Sernin*, enfin le *bas-relief* important qui se trouve au Musée et qui représente *un des signes du Zodiaque*[1]. Je passe avec regret sous silence les sculpteurs si intéressants qui ont décoré de feuillages les chapiteaux à l'intérieur de l'église de Saint-Sernin. Ces œuvres sont d'une très grande beauté, mais comme nous l'avons déjà vu, certains chapiteaux sont ornés de figures qui empêchent de les attribuer au premier tiers du XIIe siècle. Les sculptures que nous allons analyser sont d'une bien moins grande originalité et accusent une cer-

1. Il me faudrait aussi parler du bas-relief représentant l'*Annonciation*, qui se trouve en ce moment au musée de Toulouse. Il indique le même courant d'art que celui où sont figurés les deux signes du Zodiaque, c'est le même faire concentré et froid. Cette œuvre a dû être exécutée vers 1170.

taine décadence. Que nous sommes déjà loin du tympan de Moissac !

Marchons dans l'examen des œuvres que le passé nous a léguées pas à pas, car chaque monument a ici son importance. Ce n'est qu'après avoir soigneusement étudié tous ces fragments, que je pourrai indiquer d'une manière plus précise et plus sûre le développement de la statuaire en Aquitaine. Certes, je reconnais qu'on peut facilement s'égarer dans ses obscurs dédales, qu'il faut marcher à tâtons, souvent sans boussole, sans date précise; mais peut-être de ces patientes et longues recherches, qui ont nécessité de nombreux et longs voyages, ne rapporterai-je pas qu'un doute découragé.

Sans parler des fragments de sculpture qui ont été encastrés dans les murs extérieurs de l'église de Saint-Sernin, tels que ces lions du XIIe siècle, qui se voient encore sur la façade du transept où sont placés des tombeaux plus anciens, sans analyser les chapiteaux rudimentaires de la première moitié du XIIe siècle, qui ornent cette façade, il est utile de nous arrêter un instant devant la porte dite Miégeville, située en face de la rue du Taur. Disons tout d'abord que ce porche a été restauré par Viollet-le-Duc, mais qu'il conserve encore un certain nombre de fragments de sculpture bien dignes d'intérêt. Ce sont deux bas-reliefs placés de chaque côté de l'archivolte de la porte. Ils peuvent se diviser en trois parties: à droite, à la partie supérieure, l'artiste a sculpté de petits personnages, à gauche des anges, au centre deux saints, dont l'un, saint Jacob, est indiqué par une inscription. Ils sont là debout, bénissant. Enfin, à la zone inférieure, nous remarquons d'un côté des femmes assises sur des lions, de l'autre un personnage saisi par des démons.

Ce qui frappe à première vue dans ces œuvres, c'est le caractère savant qui les a produites. Le dessin est net et précis; les artistes détaillent avec soin les veines, les muscles des personnages représentés.

La finesse excessive du dessin, la froideur de ces bas-reliefs ont pu faire croire que ces œuvres étaient archaïques : telle est, sans nul doute, la raison pour laquelle on a daté ces sculptures de la première moitié du XIIe siècle. Mais bien loin qu'il en soit ainsi, tout accuse au contraire la décadence. L'école d'Aqui-

taine nous apparait, après un temps relativement assez court, au lieu d'avoir progressé, s'épuiser dans des redites; elle s'étiole, sans grande sève et sans imagination.

A quelle époque ont été faits ces bas-reliefs, ces chapiteaux où sont sculptés *Adam et Ève*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, enfin le *Massacre des Innocents?* Le costume des personnages indique le dernier tiers du XII[e] siècle. C'est vers 1180 qu'ont été exécutés ces sculptures ainsi que ces chapiteaux décorés d'animaux qu'on peut voir aussi bien sur le portail principal de la façade que sur la porte Miégeville[1]. On reconnaît le même faire. L'artiste qui les a sculptés, d'une main ferme et nerveuse, a pris plaisir d'indiquer le dos des animaux d'une manière saillante, de leur donner de formes exubérantes, enfin il entrecroise leurs pattes de derrière, en arrêtant nettement les contours. Mais bien dignes de remarque sont les vêtements des deux apôtres. Leur tunique est serrée à la taille par une ceinture où pend une clef très finement dessinée. Les souliers de l'un sont fortement échancrés, comme on les portait à la fin du XII[e] siècle. Les cheveux du premier sont longs, retombant sur les épaules, en petites boucles, mode qui annonce déjà le XIII[e] siècle. Le second est coiffé de la calotte melonnée, mais dessinée du reste si mal qu'on ne sait si ce ne sont pas des cheveux courts[2].

Et que dire aussi des petits bas-reliefs? Les costumes de ces femmes assises sur des lions, portant des voiles qui forment *guimpe* autour du cou, servent aussi à dater ces œuvres.

C'est durant les quarante dernières années du XII[e] siècle, qu'elles sont nées. Les personnages des chapiteaux apportent encore une nouvelle preuve. Voyez le vêtement de ces personnages : tunique courte, retenue à la taille par une ceinture, laissant les jambes complètement nues. Celui des femmes n'est pas moins caractéristique : tunique avec le voile sur la tête formant guimpe[3].

1. On trouvera dans l'*Album du Midi* la représentation de la porte Miégeville ainsi que le bas-relief.

2. Pour le costume du dernier tiers du XII[e] siècle, cf. la frise de Saint-Gilles, les chapiteaux du cloître d'Arles. Photographie Giraudon, n° 12, 18; les *chapiteaux de Chartres*. Quelques-uns sont moulés au Trocadéro.

3. Pour la guimpe, Bibliothèque de Bruxelles, n° 9917, fin XII[e] siècle. Cf. Séré, *Le Moyen Age et la Renaissance*, pl. IV, fig. 6. Ce manuscrit pourrait être du commencement du XIII[e] siècle, cf. Bibl. nationale, n° 267; fonds Sorbonne : « Job

On le voit, c'est donc vers le dernier tiers du XIIe siècle que ces sculptures ont été faites. On pourrait en dire autant du bas-relief qui se trouve en ce moment au musée et qui représente un des fragments d'un calendrier figuré, placé autrefois dans l'église de Saint-Sernin. Il représente deux femmes qui tiennent à la main, l'une un lion, l'autre un bélier. Le faire est tout à fait semblable à celui des chapiteaux du portail. Le dessin est sec, mais très habile. Les mains fines et délicates de ces femmes montrent un art raffiné, mais déjà décadent. Leur costume est tout à fait particulier et annonce même le XIIIe siècle. Voyez les cheveux non plus tressés comme autrefois, mais simplement divisés en deux parties sur le front et ramenés en arrière. Remarquez le voile qu'elles portent et qui retombe en petits plis comme une pèlerine sur les épaules. Il n'y a pas jusqu'aux souliers échancrés qui ne trahissent une période déjà avancée.

Si nous ne possédions que ces rares exemplaires, que ces fragments épars qui ne marquent aucun développement régulier, nous ne pourrions nous rendre compte de l'habileté des sculpteurs toulousains pendant le dernier tiers du XIIe siècle, mais le musée de Toulouse possède heureusement un certain nombre d'œuvres qui sont pour nous du plus haut intérêt et qui vont nous permettre de suivre d'une manière plus précise le développement de l'art dans cette contrée. Nous allons montrer ce qu'était la statuaire à l'époque des guerres des Albigeois, à cette période où le Sud-Ouest s'était soulevé et allait devenir la proie des guerriers plus rudes du Nord. Nous avons vu cependant que la statuaire, vers le milieu du XIIe siècle, commençait déjà à vivre de procédés savants. Les sculpteurs ne regardaient plus la nature, ils ne cherchaient pas à la reproduire, mais se complaisaient à une technique qui arrivait déjà à la facture. L'impression des œuvres que nous venons d'analyser est froide et ne laisse une émotion vraiment profonde.

Je passe sous silence les quelques chapiteaux qui se trouvent en ce moment dans le musée de Toulouse, et qui proviennent de certaines abbayes situées dans la région. Je veux parler de celui du monastère de Lezat qui raconte *la légende d'un martyr*. Il

malheureux bénit le Seigneur. » C'est de l'extrême fin du XIIe siècle. Marignan, *La Tapisserie de Bayeux*. Leroux, 1902, p. 115.

appartient au dernier tiers du XIIe siècle. Nous voyons le saint à genoux en prière, devant un autel; il est ensuite conduit par deux soldats devant le juge. L'artiste a figuré un roi capétien assis sous un portique crénelé. Le magistrat ordonne son supplice et trois bourreaux saisissent le martyr. Son âme sort de sa bouche sous la forme d'un enfant, et la main divine paraît dans le ciel entr'ouvert pour la recevoir. La facture est sans originalité, elle dénote l'influence gallo-romaine, qui se fait lentement sentir sur toute cette région au dernier tiers du XII[e] siècle. On peut en dire autant de ceux qui ornaient les cloîtres des abbayes de Saint-Bertrand de Comminges, de Saint-Paul de Narbonne, de Saint-Pons de Tomières. Ce dernier chapiteau représente une Crucifixion. Le Christ est sur la croix, à ses pieds sont deux bourreaux à genoux; l'un perce avec sa lance le côté du Christ, l'autre présente l'*éponge* au bout d'un roseau. Deux anges encensent le Seigneur. L'étude de ces divers chapiteaux montre combien rapide fut la romanisation de ces contrées.

Les sarcophages gallo-romains servent de plus en plus de modèles aux artistes aquitains. On peut affirmer cependant que les sculpteurs, qui ornaient de feuillages les chapiteaux des églises, ont conservé plus longtemps une technique plus habile, un dessin plus précis et élégant, témoin les œuvres qui proviennent de l'abbaye de Grandselve. Leur exécution est à la fois large et soignée.

Si l'analyse des chapiteaux de ces différentes abbayes ne saurait fournir des résultats intéressants, l'étude patiente d'un groupe de monuments conservés encore au musée de Toulouse va nous permettre de remarquer une fois de plus le caractère savant de cette sculpture, comme aussi l'habileté des artistes qui les ont exécutés. Je veux parler des chapiteaux du cloître de la Daurade, de ceux qui ornaient celui de Saint-Étienne, enfin les grandes statues des porches des salles capitulaires de ces deux cloîtres. Ils vont nous montrer que c'est grâce à des influences étrangères, que nous allons chercher à définir, que cet atelier de sculpture a pu exécuter des œuvres d'une réelle valeur.

Étudions tout d'abord les chapiteaux du cloître de la Daurade. Que savons-nous sur la naissance de cette église? Rien ou presque rien; les documents se taisent sur la construction de ce monu-

ment; nous savons seulement qu'en 1202, Raymond VI, comte de Toulouse dota cette abbaye. Dumège qui put sauver du vandalisme révolutionnaire, les chapiteaux du cloître, fit plus tard un inventaire très confus de ces chapiteaux et des tailloirs appartenant à sa décoration. Il en compte jusqu'à 44. Faisaient-ils tous partie de cette construction ou faut-il admettre qu'ils décoraient d'autres salles aujourd'hui disparues ? Je ne saurais le dire, mais la dernière hypothèse est la plus vraisemblable. Elle seule peut expliquer les erreurs commises par les archéologues qui n'acceptent qu'un certain nombre de ces chapiteaux comme ayant servi à la décoration de l'ancien cloître. M. Roschach, qui a publié autrefois le catalogue du musée, a soin de nous dire : « Comme tous les chapiteaux que nous sommes parvenu à reconnaître, à travers toutes les explications vagues et confuses des catalogues de 1828 et 1835, n'offrent pas des proportions identiques, nous sommes forcé d'admettre que quelques-uns seulement, les plus grands, faisaient partie de la colonnade, les autres ayant appartenu selon toute vraisemblance à des chapelles ou salles ouvrant sur le cloître. »

Nous ne savons rien de précis au sujet du monument, encore bien moins de la construction du cloître. Mais les chapiteaux de la Daurade qui sont parvenus jusqu à nous ont reçu des scènes figurées. Les érudits qui ont eu à parler de ces œuvres, et tout particulièrement M. Mâle[1], divisent ces chapiteaux en deux catégories. Leur forme, leur décoration indiquent tout d'abord cette division. Les premiers de ces chapiteaux qui sont au nombre de huit, ont reçu en effet une ornementation particulière. La partie supérieure de la corbeille est décorée de simples volutes fortement accentuées qui ressemblent aux crochets des chapiteaux septentrionaux. Quant aux représentations figurées, elles ne forment pas un récit religieux complet, bien au contraire, elles donnent des scènes empruntées aussi bien à l'Ancien qu'au Nouveau-Testament : les

1. Émile Mâle, *Les Chapiteaux romans du Musée de Toulouse*, *Revue archéologique*, 1892, p. 20. Cf. aussi Ernest Roschach, *Catalogue des Antiquités et des Objets d'art du Musée de Toulouse*. On trouve à Toulouse les photographies des chapiteaux que nous analysons chez le photographe Lasalle. M. Vöge n'assigne aucune date à ces chapiteaux. Il adopte les conclusions de M. Mâle.

Musiciens du roi David, *Daniel dans la fosse aux lions*, l'*Histoire de Jonas* sont à côté de la *Mort de saint Jean-Baptiste*, de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, de la *Transfiguration*, de la *Résurrection des morts* et de la *Pesée des âmes*. A côté de ces différences de forme et de décoration, dont je parlerai bientôt, d'autres plus importantes sont à signaler. La main n'est pas la même. Je serais même tenté de croire que ce sont des artistes *locaux* qui ont sculpté les chapiteaux de la première catégorie. En les étudiant avec soin, on peut voir facilement qu'ils ont été faits par des sculpteurs méridionaux, mais il y a plus : je crois que ce sont les mêmes qui ont décoré le cloître de Moissac. L'identité est frappante. C'est le même faire, la même décoration, le même dessin des figures. C'est peut-être aussi le seul exemple d'un atelier exécutant des travaux pour des cloîtres différents de la région. L'étude des autres monuments n'encourage pas, je l'avoue, à admettre cette hypothèse, mais les différents ateliers de cette contrée n'ont le plus souvent aucun lien entre eux, car ils sont presque tous nés à des époques éloignées les uns des autres et ne forment pas une chaîne ininterrompue, qui permettrait de suivre le développement de l'école de sculpture en Aquitaine. Malgré ces considérations, je crois cependant que les chapiteaux figurés du cloître de Moissac et ceux de la première catégorie ont un lien entre eux.

La seconde catégorie comprend un certain nombre de chapiteaux décorés à leur partie supérieure de tours avec créneaux. Je ferai remarquer tout d'abord ce genre de décoration. Il accuse déjà une période relativement récente. A part celui qui représente certains moments de la vie de Job, et qui, nous le verrons bientôt, doit être retranché de cette série, ce sont exclusivement les différents épisodes de la vie du Christ. La première scène est la trahison de Judas, mais tout porte à croire que nous avions l'illustration de la vie du Christ à partir de la Nativité. Quelques scènes inédites, assez rares du reste, s'y trouvent représentées. La *Descente de Jésus aux limbes*, l'*Ascension*, la *Descente du Saint-Esprit*, les *Quatre Fleuves du Paradis*, l'*Apparition de Jésus à Madeleine*, etc., ont servi de thème aux artistes.

Deux questions vraiment importantes se posent tout de suite. Pouvons-nous affirmer que cette seconde catégorie appartient à la même école de sculpture? Ces chapiteaux ont-ils tous été faits à

la même époque ? Disons tout d'abord ce qu'ont pensé les historiens de l'art qui ont analysé avec soin ces chapiteaux. M. Mâle, qui leur a consacré une analyse assez détaillée, assigne comme date à ces chapiteaux le commencement du XIIe siècle. Mais le distingué érudit admet que la première catégorie doit être antérieure à la seconde. Il voit même dans les premiers une analogie frappante avec ceux de la porte méridionale de Saint-Sernin. Et comme pour lui, cette seconde catégorie est plus récente de quelques années à la première, on peut mesurer tout de suite le progrès accompli dans un laps de temps très court.

Je ne saurais assigner à ces sculptures une date aussi ancienne, mais je préfère pour l'instant décrire les chapiteaux, car de l'examen minutieux de ces sculptures naîtra peu à peu la conviction qu'ils sont d'une époque plus récente.

Examinons ceux de la première catégorie. C'est tout d'abord celui où se trouve figuré Daniel dans la fosse aux lions. L'inscription : *Daniel inter leones*, ne saurait permettre aucun doute. On y lit encore : *devorati sunt in momento*. Le prophète est accroupi et quatre lions sont placés à ses côtés. Nous avons ici la même composition que sur un chapiteau du monastère de Moissac. Le costume est identique, et détail curieux, Daniel est coiffé du même bonnet que portent celui du cloître de Moissac et le vieillard sculpté sur les bas-côtés du porche de cette abbaye. C'est le même faire et la même manière de draper les personnages.

Le second chapiteau est plus curieux. L'artiste a représenté *un navire voguant sur les flots*. Je ne sais, malgré l'affirmation du catalogue (n° 240), si ce chapiteau appartient bien au cloître de la Daurade. Sa représentation est si inattendue, si originale et même si rare, que j'ai des doutes sur cette provenance. Mais ce chapiteau a été accepté par M. Mâle comme étant des premières années du XIIe siècle, il n'a pas remarqué sans nul doute le blason qui est représenté aux quatre coins de la corbeille. En effet, l'artiste a figuré un navire: quatre personnages rament avec force, commandés par le chef de chiourme. Celui-ci frappe sans pitié avec le fouet le rameur qui est placé à ses côtés, on voit dans le navire un roi, s'entretenant avec un personnage. Les rameurs vêtus d'une tunique fort simple, descendant jusqu'aux genoux, ont les bras nus et les cheveux tout à fait courts. Le simple

examen de ce chapiteau montre qu'il n'est pas du commencement du XII[e] siècle, mais bien au contraire des premières années du XIII[e] siècle.

Les Musiciens du roi David. — Disons qu'il reproduit la même scène que celle représentée sur le chapiteau du cloître de Moissac. L'identité est encore complète. C'est la même manière de dessiner les cheveux, d'orner les tuniques des musiciens. Les instruments en même nombre sont aussi tout à fait semblables, comme à Moissac : on y trouve une trompette, un tympanon, un luth et une harpe. Un des personnages est coiffé de la calotte que nous avons rencontrée sur les différents monuments de la France.

L'Entrée de Jésus à Jérusalem. — L'artiste a figuré, comme sur un grand nombre de chapiteaux, des Juifs sortant des portes de la cité et jetant des palmes. C'est toujours la même main; le dessin est lourd, mou, le plus souvent vulgaire. Ce n'est pas la seule scène qui soit sculptée sur ce chapiteau, on y retrouve encore reproduite la Trahison de Judas. Je dois faire remarquer que cette scène est aussi dessinée sur un autre chapiteau provenant du même cloître, mais appartenant à la seconde catégorie; la représentation répétée deux fois d'un même sujet mérite d'être signalée, car le fait est en tout cas singulier et fort rare. La calotte donnée comme coiffure au soldat, la forme en demi-lune de la hachette qu'il porte à la main nous permettent d'assigner cette œuvre au dernier tiers du XII[e] siècle. Il en est de même du costume dont les divers personnages sont revêtus : tunique courte, retenue à la taille par une ceinture, laissant à nu les jambes. Les cheveux coupés ras sur le front retombent un peu vers le cou. On le voit, ce ne sont pas les caractères particuliers de la sculpture du commencement du XII[e] siècle. Remarquons aussi que les artistes qui ont travaillé à ces chapiteaux sont franchement réalistes, ils copient fidèlement la vie de tous les jours. Ils transportent sur ces chapiteaux les personnages qu'ils voient dans les rues : ces paysans ameutés, ces soldats, ces femmes sont bien ceux qui habitent dans le bourg. Nos sculpteurs les ont observés avec soin. Notre artiste n'omet rien, pas même ces moines, avec leur manteau à capuchon, ces marins avec leurs mousses, ces clercs revêtus de leurs vêtements sacerdotaux. Il sculptera, nous allons le voir, ces militaires armés de leur

lance, revêtus de la cotte de mailles descendant jusqu'aux genoux. Ce sont donc des sculpteurs réalistes qui ont travaillé à ces œuvres, et c'est même grâce à ces scènes si intéressantes, qui nous frappent et nous étonnent, que nous pouvons indiquer l'âge approximatif de ces chapiteaux.

Disons aussi que les scènes qu'ils représentent se trouvent en ce moment reproduits par la peinture. Ces sculpteurs ont copié les manuscrits, leur effort est relativement réduit. Mais nous devons ajouter qu'ils les reproduisent avec une certaine indépendance; ils n'étaient presque jamais les esclaves de leurs modèles, ils les interprétaient au contraire plus librement qu'on ne le croit, tout en modifiant leur composition suivant le désir des clercs et en introduisant même quelques personnages qui ne se trouvaient pas ailleurs. Il ne faut donc pas voir en eux de simples copistes: malgré une imagination fort limitée, il entrait cependant dans leur travail quelque chose de personnel, qui encourageait même et stimulait leur talent. Auraient-ils du reste pu inventer de nouvelles scènes? Je ne saurais le dire. Je crois même qu'ils ne le désiraient pas. Et la reproduction des mêmes thèmes avait aussi un très grand avantage : ils pouvaient ainsi travailler vite, et ils devaient trouver plus avantageux et plus expéditif de répéter des scènes déjà trouvées, tout en apportant ici et là quelques changements, qui ne rendaient pas la copie trop servile. Mais ce que prouve surtout l'examen de ces chapiteaux, c'est que ces artistes sculptent à cette époque avec une rapidité d'exécution vraiment étonnante, la main est sûre et le travail aisé.

On a donc eu tort de considérer ces sculptures comme des œuvres anciennes, un simple coup d'œil aurait dû empêcher cette méprise[1]. Le caractère particulier de ces représentations indique clairement leur âge, c'est bien l'art du dernier tiers du XIIe siècle que nous avons sous les yeux, mais serait-il juste de conclure sans avoir analysé les autres chapiteaux ?

1. Il faut étudier les chapiteaux du cloître de Boscherville et ceux qui sont au musée de Rouen. Le conservateur de ce musée a eu raison de faire mouler quelques chapiteaux de l'école de Toulouse pour pouvoir les comparer avec ceux que possède le musée. Un certain nombre de ces chapiteaux ont été photographiés par Giraudon ; cf. aussi pour le costume, Laffilée, *Histoire de la Peinture française au moyen âge*, pl. IV, V. Rupin, *Émaillerie limousine*, fig. 449, pl. XXXVIII.

Poursuivons donc notre enquête. Le chapiteau qui vient ensuite représente le *Martyre de saint Jean-Baptiste* (n° 698). Le sculpteur a figuré trois personnages, et a placé à côté, à mon avis, Jésus se montrant aux Apôtres. Le dessin de ces scènes est sommaire, peu soigné, même un peu lourd. Les plis des vêtements sont sans ampleur, les têtes des personnages sans noblesse, rondes, grossières le plus souvent, les yeux sans aucune expression.

La Résurrection des Morts.— Le Christ est figuré debout, dans une auréole soutenue par deux anges, il a le nimbe crucifère et est vêtu d'une tunique aux larges manches. A côté de lui, un ange tient un livre ouvert; plus loin, d'autres sonnent de la trompette, enfin, plus bas, de petites âmes toutes nues ressuscitent. C'est déjà l'iconographie du XIIIe siècle, avec la représentation de la pesée, du paradis et de l'enfer. L'autre face du chapiteau est décorée de deux anges tenant une croix. Le nu est fortement accusé, mais lourd et sans grâce. On ne retrouve pas encore le fin et délicat sourire des élus, tout heureux d'être choisis par le Christ.

La Pesée des Ames.— La scène se complique déjà et a besoin de quelque commentaire. Voici un ange qui tient d'une main une croix, de l'autre un livre ouvert. Il annonce ainsi le triomphe du Christ. A côté, on voit une ville ouverte qui doit représenter le paradis. Deux apôtres assistent le Sauveur, ils sont revêtus tous trois d'une tunique et d'un manteau. On peut lire sur une banderole: « In ignem æternum. » Un ange tient une balance et pèse l'âme d'un mortel. Debout, tout nu, le Diable, avec ses pattes crochues, assiste à la pesée et se tient prêt à saisir sa proie. La forme de la croix, le dessin des anges sont semblables à ceux de l'Adoration de la croix qui se trouve au cloître de Moissac. Iconographie, composition générale, dessin, mimique, en un mot, tout accuse le dernier tiers du XIIe siècle.

L'analyse des chapiteaux de la première catégorie ne nous a donc pas révélé un grand artiste. Le procédé tient ici la place de l'inspiration. Le sculpteur qui a figuré au dernier tiers du XIIe siècle ces scènes, se montre sans nul doute praticien habile, mais dénué d'originalité. Il en est est tout autrement de ceux qui ont décoré les chapiteaux de la seconde catégorie. Là, les plis sont plus fins, leur tracé est tout à fait différent de ceux donnés par

l'école gréco-romaine. Ils sont menus et verticaux. La mimique n'est plus froide, sans charme, mais au contraire, ces artistes savent animer leurs personnages. Toutes ces scènes ont vraiment de la saveur. Si le premier vise à l'exactitude, représente avec soin les objets qu'il voit tous les jours, les figures de ses personnages sont vulgaires, froides, sans aucune originalité. Comme il en est tout autrement des deux autres! Oui, certes, le sculpteur qui a figuré les différents moments de la vie du Christ est un artiste de la plus haute valeur. Il a de la tendresse, il a de l'émotion. Il dramatise avec aisance et sait rendre les scènes les plus poignantes. Voyez la Descente de la Croix, le Baiser de Judas. Analysez l'Ascension du Christ. Le Sauveur est là debout, les bras étendus, semblable à l'orant des premiers siècles. A côté de lui se tiennent les Apôtres épouvantés. C'est tout un côté dramatique que nous ne sommes pas habitués à rencontrer sur les chapiteaux dus au ciseau des artistes qui ont été à l'école de l'art antique. Cette scène a une grandeur incontestable. On pourrait en dire autant de celles qui représentent saint Pierre allant au tombeau du Sauveur et la rencontre de Marie avec le Sauveur. Elles sont d'une poésie à la fois tendre et douce, vraiment exquise. Et ce n'est pas par le tracé des figures souvent lourd, quelquefois même vulgaire, que ces sculptures nous intéressent. On pourrait même dire que le Christ ne se distingue pas des bourreaux et des soldats, mais c'est par le mouvement que l'artiste a su donner à ses personnages, par les gestes si justes et si précis, par la pose des corps qu'il nous émeut. Faisons remarquer aussi que les procédés, la technique diffèrent complètement de celle du premier, et ces différences sont sûrement dues à des conceptions artistiques nouvelles, apportées par des artistes du Nord, par ceux qui ont sculpté les chapiteaux de Boscherville, par ceux qui ont travaillé à la façade de Chartres et à bien d'autres églises du domaine royal. Elles ont triomphé dans l'Aquitaine à un moment où les sculpteurs n'avaient pu former une école puissante, et où la sève des artistes était épuisée. Je n'en veux pour preuves que les chapiteaux, dont j'ai parlé, de l'abbaye de Lezat, de Saint-Pons, de Tomières, de Saint-Caprais d'Agen, enfin de Saint-Bertrand de Comminges, qui sont conservés au musée de Toulouse. Ils attestent sans réplique la profonde décadence où les artistes aquitains étaient tombés.

A quelle date les chapiteaux de cette seconde catégorie ont-ils été sculptés? Sont-ils de la même époque que ceux de la première? Ai-je eu raison d'attribuer seulement à deux artistes toutes ces œuvres? Je vais répondre à ces différentes questions, en décrivant les scènes qui décorent chacun de ces chapiteaux.

Le premier moment de la vie du Christ parvenu jusqu'à nous est la *Trahison de Judas* et le *Christ au Jardin des Oliviers*. La scène est très mouvementée et ne manque pas de grandeur. La composition est surtout plus savante : l'artiste a cherché le mouvement avec une ardeur toute particulière et a même obtenu des expressions à la fois fortes et brutales. Son dessin est précis, son faire rude et quelquefois violent. Il a sculpté avec vigueur tous ses personnages. Représentez-vous un groupe de Juifs aux figures vulgaires, aux lèvres épaisses, avec des barbes longues, mais non tressées, retenant par les mains le Sauveur; ils sont là debout, furieux, pleins de haine et à côté d'eux d'autres l'injurient. Des soldats, armés de lances et de piques, sont tout prêts à le saisir. C'est déjà même un bas-relief complet, un tableau racontant les douleurs du Sauveur. Et que d'indices qui révèlent une époque relativement récente, témoin la forme de la hache que tiennent à la main ces soldats, en demi-lune, semblable à celle du XIIIe siècle! C'est encore le costume des Juifs. N'est-ce pas la tunique courte, serrée à la taille, qui laisse les jambes nues, pareille à celles qui se trouvent sur les monuments de la fin du XIIe siècle? N'est-ce pas encore le soulier assez bas du commencement du XIIIe siècle? Les exemples abondent pour montrer les similitudes, pour constater l'âge récent de ces œuvres.

Le Christ lave les pieds de ses disciples. — L'artiste a voulu nous donner une récit clair, il a su faire une composition simple, en séparant par de petites arcatures les Apôtres. Saint Pierre est seul assis et tend son pied à Jésus. Les divins personnages sont revêtus d'une tunique et d'un manteau, mais il est nécessaire de remarquer encore là les procédés nouveaux, inconnus aux écoles méridionales, je veux dire ces plis longs et menus, verticaux et fins, qui trahissent un autre courant artistique.

La Cène. — Jésus est assis au centre d'une table rectangulaire. C'est déjà le Sauveur triomphant. Son costume est richement orné : la tunique et le manteau sont brodés de pierreries. Remar-

quez l'ampleur des vêtements, le dessin des manches larges. Et que de petits détails, en apparence insignifiants, accusent de nouvelles conceptions artistiques! La sculpture gréco-romaine avait habitué les artistes à sculpter la tunique et le manteau sans ornement : c'est ainsi que les premières écoles d'Aquitaine et celle de Provence, même plus récente, les représentent, tandis que ceux du Nord ont aimé surtout la riche ornementation du costume. Deux personnages assis placés de chaque côté de la table, sont des apôtres, On les reconnaît à leur nimbe. Judas est confondu avec eux. Il n'est pas, comme au commencement du XII[e] siècle, assis, isolé de l'autre côté de la table, séparé ainsi des disciples bien-aimés du Sauveur. Mais ce qui est aussi intéressant, c'est l'iconographie de la Cène ; la tête de saint Jean est appuyée sur le côté droit du Christ. Le dessin est un peu lourd, les figures quelquefois sans grâce, mais la mimique est en tous points excellente. Est-ce le même artiste qui a sculpté ce chapiteau ou faut-il voir une autre main ? J'ai hésité longtemps et je crois aujourd'hui que c'est un second sculpteur qui a fait cette œuvre.

Ce serait alors un talent mi-partie d'une allure hésitante et sans grande autorité de style. Néanmoins, il compose et groupe comme le premier, mais ces scènes sont loin de faire une impression aussi saisissante, et à part l'éloge que l'on ne peut refuser à l'habileté du praticien, il n'émeut ni ne touche.

Le Christ portant sa croix.— Ce chapiteau est mutilé. On voit cependant un personnage assis, la main levée. Est-ce Pilate ? Je ne saurais l'affirmer, mais c'est à coup sûr le même artiste qui a sculpté le Baiser de Judas.

La Flagellation.— L'iconographie de cette scène mérite une étude spéciale. Le Christ est debout, les mains et les pieds attachés par *des grosses cordes*, rendue d'une manière très réaliste, les bras forts et lourds sont maintenus au milieu de la poitrine. Il faut remarquer avec quel soin ce sculpteur a indiqué la musculature du Sauveur. Ses côtes sont nettement tracées, les méplats des bras réalistement rendus. Il reste encore fidèle à sa conception du Christ, telle qu'il nous l'a donnée précédemment : le Sauveur est là, debout, vulgaire et grossier, terrassé par la souffrance, la tête enfoncée dans ses grosses épaules. Attaché à la colonne, il ne se distingue pas de la foule des Juifs par les traits

nobles et beaux que le XIIIe siècle donne au Sauveur. Mais avec quel réalisme, ces Juifs flagellent le Seigneur; l'un d'eux surtout se fait remarquer par la vivacité du geste. Il a les bras levés vers Jésus, la face courroucée, prêt à frapper. Son costume richement orné, sa tunique courte brodée d'orfrois décèle un personnage de marque. Notre artiste se montre déjà un anatomiste méticuleux, il n'omet rien, tous les détails du nu sont établis et soulignés. On dirait même qu'il a mis une sorte de coquetterie à rendre le laid exact. C'est déjà d'un très grand réalisme, qu'on ne saurait rencontrer au commencement du XIIe siècle, et qui fait penser à la frise si intéressante de l'église de Saint-Gilles en Provence, que nous avons analysée. C'est certainement la même vision.

La Descente de croix est encore plus dramatique. Notre sculpteur n'a manqué ni de style ni d'émotion. Cette scène abonde en détails fort intéressants, qu'on ne saurait trouver au commencement, aux premières années du XIIe siècle. Le réalisme qui s'accuse, les difficultés de la technique vaincues, les petits accessoires reproduits avec une vérité surprenante ne sauraient permettre la date proposée par M. E. Mâle. Non, ce n'est pas au commencement du XIIe siècle, au moment où des artistes nous donnaient les figures lourdes et plates des piliers du cloître de Moissac, les bas-reliefs du déambulatoire de Saint-Sernin, qu'on aurait reproduit une telle scène avec un soin aussi méticuleux. Le Sauveur est figuré au moment où il tombe dans les bras de celui qui le décloue de la croix. Une sainte femme est là qui soutient la main du Christ. Je souligne en passant les longs bras du Sauveur, sa musculature saillante, la lourdeur de ses membres. Les contorsions du corps indiquent aussi une époque fort savante. Notre artiste n'a rien omis, un personnage placé près de Jésus enlève les clous avec des *tenailles*; puis plus bas, Jean, un livre à la main, pleure la mort du Sauveur. On ne saurait trop admirer avec quel art, notre sculpteur a su grouper ses personnages. C'est déjà un petit tableau, formant un tout complet, et l'étroitesse du cadre n'a pas gêné notre artiste, mais au contraire les qualités qu'il possède se font par là remarquer. Disons aussi qu'à côté de cette scène se trouve la *Mise au tombeau*. Le Sauveur est placé sur un linceul soutenu par deux personnages. Les saintes Femmes

au nombre de deux, pleurent la mort du Sauveur. Et la sainteté de la scène ne saurait arrêter notre artiste. Il est avant tout réaliste, et son Christ se fait surtout remarquer par sa forte musculature. Mais excellente est sa composition, et le groupement de ses personnages accuse une très grande habileté.

Jésus aux Limbes[1]. — Le sujet même de cette représentation dénote l'âge récent du chapiteau. On voit rarement cette scène représentée en sculpture avant le XIII[e] siècle, et grand a été notre étonnement de la retrouver sur ce chapiteau. L'artiste a reproduit la représentation telle qu'elle lui était fournie par les miniatures. Le thème n'a pas varié. Jésus debout, tient à la main une croix triomphale, munie d'une longue hampe. Il en perce Satan qu'on voit étendu à ses pieds, mais il attire en même temps deux personnages tout nus qu'un démon essaye de retenir. C'est sans nul doute Adam et Ève. A côté d'eux se trouve l'enfer où deux diablotins plongent des damnés dans la fournaise, à l'aide de fourches. Un ange entraîne Adam et Ève dans le paradis. C'est, comme on le voit, toute l'iconographie du XIII[e] siècle.

Les saintes Femmes au tombeau.— Les trois Marie apportent des parfums et se dirigent avec crainte vers le sarcophage où repose le Christ. Un ange en est le gardien. Elles s'arrêtent tout étonnées devant le tombeau vide et l'une d'elles appuie la main sur le linceul. Leur costume est fort simple, mais bien digne de remarque: elles portent une tunique *aux manches larges* et ont un voile posé sur la tête comme les vierges du XIII[e] siècle. Le Christ, qui sort du tombeau, indique aussi une époque récente, car le Sauveur n'apparaît pas durant toute la première moitié du XII[e] siècle: le tombeau est figuré fermé, et un pan du linceul sort de la tombe. Mais ici, il en est tout autrement, le Sauveur est quasi debout dans le sarcophage, soutenu par trois petites colonnes. Sa main, parfaitement dessinée, repose sur la cuve à

1. Cette composition est relativement tardive. Ce n'est qu'au XIII[e] siècle qu'elle devient plus usitée. Les vitraux la reproduisent ainsi que la peinture. La source de toutes ces scènes n'est pas, comme on l'a dit récemment, la littérature des docteurs de l'Église, ce n'est pas Honorius d'Autun, Vincent de Beauvais, etc., qui n'ont eu qu'une influence très relative sur l'art du moyen âge, mais bien les hymnes, la liturgie et surtout les *mystères*. Nous reviendrons bientôt sur cette branche de la littérature populaire.

strigiles, une jambe est déjà même hors du tombeau. Il faut encore admirer le dessin aisé de notre sculpteur. Un ange montre aux femmes la résurrection du Christ. C'est à la fois simple et excellent.

Le Noli me tangere. — Saint Jean et saint Pierre se dirigent vers le tombeau où le Christ a été enseveli. Un linceul est placé sur les bords d'un sépulcre ouvert, mais vide, soutenu par deux colonnettes. On peut voir aisément que le sculpteur a copié un sarcophage antique. Saint Pierre se penche vers le tombeau et voit, tout étonné, que le doux Maître a disparu. Saisi d'effroi, il lève les bras vers le ciel. Puis la scène change, et nous avons *Jésus apparaissant à Marie-Madeleine*. Le Sauveur s'avance vers elle. La scène se passe dans un jardin, et notre artiste a sculpté les arbres tels que le XIII[e] siècle les a dessinés sur les verrières ou sur les façades des églises. Mais je crois que ce chapiteau n'est pas l'œuvre de notre grand sculpteur, il est dû plutôt à celui qui a sculpté la sainte Cène. C'est aussi le même qui a dessiné l'*Incrédulité de l'apôtre Thomas*. Jésus debout, entr'ouvre sa tunique pour montrer à l'apôtre sa profonde blessure. Le disciple s'incline et tend les bras vers la poitrine du Sauveur. Les plis sont menus, le dessin est moins soigné, les gestes moins libres. La mimique de ce second sculpteur est sûrement inférieure au grand artiste qui a exécuté tous les autres chapiteaux. Mais c'est surtout par la manière de faire les plis qu'il se révèle; ceux-ci deviennent sous sa main schématiques, assez froids. On voit même qu'il a étudié les bas-reliefs antiques, il n'est sûrement pas aussi franchement septentrional. Et détail qui a son importance, nous possédons les bases des petites colonnes qui soutenaient ces chapiteaux. Elles se font remarquer par des moulures fines et nombreuses, par des gorges profondes, un peu sèches, preuve manifeste d'une époque relativement récente.

Les Pèlerins d'Emmaüs. — Le Christ sous l'habit de pèlerin s'avance, tenant à la main un grand bâton. Une besace large, à peu près semblable à celle qui est sculptée sur un des piliers du cloître de Saint-Trophime, pend à ses côtés. Il est surprenant avec quel soin notre sculpteur a rendu tous les détails, il n'a rien omis; voyez la partie de la besace que retombe maintenue par un fermoir. Deux personnages suivent le Christ. Le repas est repré-

senté de l'autre côté du chapiteau. Cette scène ne manque pas de grandeur. Le Sauveur est placé entre les deux disciples à une table richement ornée, mais rectangulaire, tout à fait semblable à celles du XIIIe siècle. Les plis de la nappe sont triangulaires, preuve encore de la fin du XIIe siècle. Il faut remarquer que ce chapiteau est malheureusement mutilé et que les têtes des différents personnages manquent.

L'Ascension du Sauveur est une des meilleures scènes de cette série. Le dessin a une ampleur et une largeur vraiment étonnantes. Le Christ est debout, triomphant dans sa majesté. C'est bien le roi des rois, qui marche ainsi sur les nues, les bras étendus, il nous apparaît vraiment grand dans sa sérénité. Son vêtement est magnifique: tunique aux larges manches ornée d'orfrois. Les apôtres étonnés sont saisis de frayeur et semblent s'avancer vers le Christ.

La Descente du Saint-Esprit. — Ce chapiteau n'est pas inférieur au précédent. L'artiste a représenté trois personnages assis. L'apôtre qui est placé au milieu tient un livre. Ils sont revêtus d'une tunique et d'un manteau. Au-dessus de leur tête descend une flamme qui leur caresse le front. Cette scène ne manque pas de grandeur.

Les Quatre Fleuves du Paradis. — La forme de ce chapiteau n'est plus la même. Faisait-il partie de la série ou servait-il à la décoration d'une autre salle? Je ne saurais l'affirmer, en voyant les deux colonnes jumelles qui devaient soutenir ce chapiteau; je crois cependant qu'il appartient au même courant artistique et peut avoir été exécuté par le sculpteur qui a représenté quatre figures nues tenant des cornes d'où sortent des jets d'eau s'entrecroisant. Cette composition dénote déjà une influence antique. Le champ du chapiteau est treillissé en forme de petits carrés diamantés. Le sculpteur a figuré Tigris, Eufrates, Phison et Géon. Mais ce chapiteau est sans conteste l'œuvre d'un grand artiste. L'anatomie de ces différents personnages est excellente, le nu large et gracieux. On peut voir qu'il est maître de son art et qu'il a été à l'école de l'antiquité. C'est toujours, comme sur les autres chapiteaux, le même soin d'accuser les musculatures. Voyez ces cuisses, grosses et rondes, ces jambes un peu lourdes, ces torses saillants.

Je ne puis assigner à ce chapiteau une date antérieure aux dernières années du XIIe siècle.

Je dois attirer l'attention sur un chapiteau où se trouve représentée l'histoire de Job. Il diffère des précédents par sa forme. Il est soutenu par deux colonnes jumelles et est d'une plus grande longueur. Faisait-il partie de cette série ? M. E. Mâle le considère comme provenant du cloître de la Daurade et pense qu'il a été fait vers le commencement du XIIe siècle. Je ne crois pas qu'il ait servi à décorer ce cloître. Je viens de dire que sa forme n'est plus la même, sa décoration est aussi toute différente. Le dessin est plus fin, plus délicat, et ne saurait même appartenir aux dernières années du XIIe siècle. C'est vers le commencement du siècle suivant qu'il a été exécuté. Il ne saurait y avoir aucun doute. Le sculpteur a raconté l'histoire de Job. Celui-ci est assis sur son fumier et visité par ses amis. Combien le faire diffère des autres ! C'est une autre conception esthétique qui se fait jour. Une révolution artistique est déjà née, qui transforme l'idéal de l'artiste. Nous n'aurons plus désormais le réalisme du dernier tiers du XIIe siècle, ces musculatures exagérées, ces accessoires si minutieusement rendus. Voilà déjà l'idéalisme du XIIIe siècle qui apparaît. Voyez les têtes si nobles de ces personnages, le dessin si exquis de ces figures. Cet artiste, plus fin, plus doux aussi, simplifie et anoblit le thème, unifie l'expression. Il a trouvé des accents de naïveté et de sentiment délicieux. Aucun personnage n'est inutile à la scène, c'est vraiment une page charmante, de style délicat. Puis la scène change et le sculpteur nous montre *Job visité par l'ange*. Son imagination est contenue, son récit est simple et touchant. Le dessin de l'ange est tout à fait exquis. Vêtu d'une tunique, il s'avance vers Job. Que de détails indiquent le XIIIe siècle ! La forme du lit, les objets qui sont placés à côté jusqu'à la tête frisée de l'ange, d'un charme pénétrant, accuse cette époque. Dans un troisième médaillon se trouve figuré *Job entouré par ses amis*. Il faut remarquer le costume de la femme qui est placée auprès d'eux. Elle est vêtue d'une tunique et d'un manteau, la tête couverte d'un voile formant guimpe. Job a aussi la calotte melonnée. Enfin dans un quatrième médaillon l'artiste a figuré la *Haine du diable contre Job*. Satan est là debout, le corps grêle et maigre, les pattes pourvues de griffes, en un mot, c'est bien le personnage à la figure grimaçante et hi-

deuse du XIIIe siècle. Plus loin, il détruit les demeures des amis de Job. Ceux-ci sont ensevelis sous les ruines. Toutes ces scènes ne peuvent pas être placées avant 1205 et accusent une influence septentrionale très marquée. Il est nécessaire même de rattacher à ce chapiteau un second qui a reçu le no 110 sur le catalogue. Il est semblable au précédent. La corbeille de ce chapiteau est décorée de quatre médaillons dans lesquels sont représentées des chasses à l'ours. Le dessin de ces petites figures est d'un grand charme. Le ciseau de l'artiste est fin, délicat, les personnages d'une douceur tout à fait gothique. C'est encore la preuve de l'influence du Nord que nous retrouvons ici, mais malgré le côté archaïque de son ornementation, je ne crois pas qu'on puisse y voir une date antérieure au commencement du XIIIe siècle. Le costume des personnages, qui se compose d'une tunique courte laissant les jambes complètement nues, l'ovale si pur du visage, tout en un mot prouve le bien fondé de cette affirmation. L'influence de la littérature antique est ici manifeste. On y voit des chimères, des personnages montés sur des animaux fantastiques. Je crois même que l'artiste qui a sculpté l'histoire de Job a décoré ce chapiteau. La forme de la corbeille, le dessin des figures sont les mêmes. On ne saurait donc les séparer.

L'analyse des chapiteaux de la Daurade nous a montré que vers la fin du XIIe siècle, les moines songèrent à décorer le cloître, peut-être même à le reconstruire et à l'orner au goût du jour. J'ai indiqué qu'il y avait au moins trois artistes qui ont coopéré à cette ornementation. J'ai voulu mettre en relief la haute valeur du second, qui a le plus travaillé à cette œuvre, et j'ai cherché à prouver qu'il n'appartient pas exclusivement à l'école d'Aquitaine, mais qu'il a déjà subi l'influence septentrionale. Il est malheureux pour l'histoire de la plastique que le Nord ait renoncé au commencement du XIIIe siècle à orner de figures les chapiteaux. Ceux-ci font place en effet à une ornementation toute particulière où la flore est le seul élément de décoration. La raison en est surtout aux dimensions de plus en plus petites de la corbeille. Nous sommes donc réduits, pour établir des points de comparaison, à quelques chapiteaux que possèdent certaines églises du domaine royal, tels que ceux de Boscherville, de Chartres. Ils montrent cependant l'identité de style avec ceux de Toulouse.

Cette influence des artistes du Nord ne saurait être niée, elle se fait jour à Toulouse vers 1175-1180, au moment où les sculpteurs appelés à décorer le cloître de l'église de Saint-Étienne commencent leurs travaux. C'est parmi eux que se trouvait *Gilabertus*, qui a signé deux statues debout du cloître. Mais, ce n'est pas sûrement le nom qui pourrait indiquer cette origine septentrionale, mais les œuvres elles-mêmes qu'il exécuta dès son arrivée à Toulouse. Il a dû créer sans nul doute un atelier qui, sans être tout à fait septentrional, va innover une tout autre manière de faire les plis, de dessiner les figures des personnages. Tandis que la sculpture du Midi-Ouest était froide, inhabile le plus souvent à rendre le sentiment qu'elle veut exprimer, ceux-ci au contraire savent bien mieux composer et pondérer leurs figures dans le bloc transmis par l'architecte, ils savent aussi arriver à l'unité de l'idée expressive et même à une perfection de détail qui concourt à l'effet d'ensemble sans en distraire.

C'est surtout la décoration du cloître de Saint-Étienne qui va nous permettre de voir cette différence, car nous pouvons remarquer sur la même porte à la fois la gaucherie, la timidité des artistes aquitains, et l'habileté, l'élégance de celui du Nord. Les premiers, qui n'avaient pas eu à exécuter des statues debout sur les façades des églises, ne peuvent encore se rendre maîtres du marbre, ils sculptent tant bien que mal dans le bloc les statues qu'ils ont à livrer. Les têtes débordent, les pieds se croisent pour rendre possible la naissance de ces statues. Le second, au contraire, se montre bien supérieur; les personnages se tiennent debout et sans gêne. Ce ne sont plus les plis en coup de vent qui débordent sur le cadre, mais, au contraire, ces plis sont fins, menus, verticaux et donnent une expression d'élégance et de bon goût. C'est un véritable artiste qui a sculpté les deux statues de la porte du cloître de Saint-Étienne. Ses compagnons lui ont permis de signer ces deux œuvres, preuve de sa supériorité. Il apparaît pour son époque un praticien admirable, un habile sculpteur, pondéré, sage, il ne connaît pas les brutalités des artistes du Midi, leur gaucherie, leur lourdeur, il ne se sert pas comme eux de l'antique et n'en a pas l'incohérence; et dans la décoration des chapiteaux du même cloître, rien n'égale la délicatesse de sentiment de ces petits drames, si ce n'est celle du faire.

Examinons donc les sculptures qui proviennent du cloître Saint-Étienne et voyons en quoi elles diffèrent essentiellement de celle de Moissac et du monastère de la Daurade.

Que nous reste-t-il de la décoration du cloître de Saint-Étienne? Quelques statues qui ornaient le portail de la salle capitulaire réunie avec ce cloître et un certain nombre de chapiteaux qui appartenaient sans nul doute à une des colonnades du préau, mais je ne saurais préciser, car les anciennes gravures nous montrent au contraire des chapiteaux à feuillages du cloître de Saint-Étienne.

Nous ne possédons malheureusement aucun renseignement sur la naissance de cette construction. Nous avons dit ailleurs que les inscriptions funéraires ne sauraient le plus souvent rien prouver. Les plus anciennes sont la plupart du temps recueillies et placées sur les murs de la nouvelle construction. Celles qui se rapportent au cloître de Saint-Étienne sont d'une antiquité peu reculée. Les premières datent de l'an 1167 et les plus récentes de 1170-1180. Je ne puis les invoquer comme preuve, malgré l'appui qu'elles pourraient donner, on va le voir à ma thèse[1].

Le portail de la salle capitulaire avait été autrefois placé dans son état primitif, au musée de Toulouse, au commencement du XIX[e] siècle, et des architectes dont j'ignore les noms eurent l'heureuse idée de mouler ces statues et de les faire servir à la décoration du porche d'une petite église de village, à dix kilomètres de Toulouse. C'est à Lonaguet que j'ai vu la restauration de ce portail. Le savant archiviste et l'éminent historien de la ville de Toulouse, mon ami, M. Roschach, m'avait indiqué cette restauration et m'avait dit que les moulages des inscriptions des statues signées *Gilabertus* avaient été aussi reproduits. Je les ai vainement cherchées, les architectes les ont omises. Retrouver la reproduction de ces inscriptions était pour moi d'une très grande importance, car on sait qu'elles ont disparu du musée.

1. Cf. Jules de Lahondes, *L'église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse*. Toulouse, 1890, p. 33. Pour les inscriptions, elles ont été relevées dans les *Mémoires de la Société archéologique* du Midi, II, pl. 2; Vöge; *op. cit.*, en a longuement parlé, p. 66 et suiv. L'église ne saurait être, comme on le croit, des premières années du XII[e] siècle, mais bien du deuxième tiers de ce siècle (1130-1160).

Je ne saurais affirmer l'extrême exactitude de cette restauration, car les statues sont surmontées de dais à clochetons, ce qui est bien étrange. Les voussures des archivoltes sont décorées de rinceaux de feuillages, dont le dessin ne peut pas être antérieur au dernier tiers du XIIe siècle. Les feuilles se recourbent beaucoup, elles ne sont pas dessinées plates et froides, mais déjà la plante s'anime et devient plus naturelle. Certes, si nous acceptions la fidélité de cette restauration, si nous pensions que ceux qui ont construit l'église de Lonaguet ont copié exactement le portail du cloître de Saint-Étienne, le doute ne serait plus permis, et ce ne serait que vers le dernier tiers du XIIe siècle qu'on aurait élevé ce porche, qu'on aurait sculpté ces dais, ces bases avec pattes ou ornées de grosses boules, ces statues debout dont la plupart paraissent encore si archaïques. Mais comme aucune gravure ancienne, aucune description littéraire ne prouve l'exactitude complète de cette restauration, il me faut étudier avec soin les statues elles-mêmes qui sont conservées au musée de Toulouse. Ces statues sont au nombre de douze et représentent les apôtres. Huit d'entre elles, groupées deux par deux dans le bloc, sont placées dans des arcatures géminées et quatre sont sculptées isolément. Est-ce le même artiste qui a décoré ce portail ou peut-on reconnaître la main de plusieurs sculpteurs? Avant de répondre, disons tout de suite que deux sont signées. Ce sont celles de saint Thomas et de saint André. L'artiste se nomme Gilabertus, et si nous remarquons que ce n'est que vers la fin du XIIe siècle, entre 1170-1200, que les sculpteurs signent leur œuvre, c'est déjà un indice important pour déterminer la date du séjour de Gilabertus à Toulouse. On sait en effet qu'il y avait au bas de ces statues deux inscriptions qui ont, je l'ai déjà dit, disparu. Elles se trouvent heureusement conservées dans le catalogue du musée. L'une, placée sur le socle de la statue de saint André, indiquait clairement l'œuvre de l'artiste Gilabertus : *Vir non incertus me celavit Gilabertus*, l'autre plus humble, sur celle de saint Thomas, *Me fecit Gilabertus*, prouvait aussi la même main.

Mon ami, M. Vöge, qui a parlé longuement de ces statues, a cru reconnaître la main de deux sculpteurs dans ses œuvres. Il pense que les apôtres, 1, 2, 5, 6, 9, 10, sont d'un ancien maître, le premier artiste qui aurait travaillé à la décoration, et que les

autres, c'est-à-dire 3, 4, 7, 8, 11, 12 seraient de Gilabertus, qui a signé seulement les deux dernières. Cette hypothèse me paraît fort osée, et nous n'avons aucune preuve que cet artiste ait signé seulement les deux statues et qu'il ait négligé les quatre autres. Il y a plus. Le style de ces deux autres est tellement différent de celui des deux dernières, que malgré certaines ressemblances, il est plus juste de croire à la collaboration de trois artistes. Je vois donc à côté d'un premier maître qui a fait, comme M. Vöge le dit, les statues 1, 2, 5, 6, 9, 10, un second artiste, plus voisin, il est vrai, de celui-ci, qui a sculpté les apôtres, 3, 4, 7, 8. Ce dernier, on peut le voir par ses œuvres, se rattache encore à la tradition, aux procédés de l'école de Toulouse, il conserve les conceptions esthéthiques de ce foyer artistique, mais modifie cependant le dessin des figures et surtout la manière de plisser les vêtements.

Faut-il croire avec M. Vöge que le dessin des autres statues ait été préparé par le premier sculpteur, qui ne put les exécuter et qui aurait transmis à Gilabertus le travail déjà entrepris? Je ne le pense pas, je crois plutôt que l'évêque ou les chanoines, voyant que le travail des deux sculpteurs ne marchait pas aussi vite qu'ils le désiraient, adjoignirent à ces artistes un autre qui avait nom *Gilabertus*. Il fit les deux statues que nous avons en ce moment. Certes, je reconnais, avec M. Vöge, des différences profondes entre ces diverses statues, je sais fort bien que le premier sculpteur procède de conceptions artistiques tout à fait opposées, mais cette divergence ne tient pas ici à une différence de date. Ces statues lourdes et vulgaires, aux pieds contournés et plats, ces faces grasses ne sont pas, à coup sûr, le commencement d'un art, les premières œuvres d'un jeune atelier. Ces défauts ne prouvent pas l'antiquité de l'œuvre, bien au contraire, car nous savons que les artistes du Midi n'avaient pas appris à tailler des statues debout dans de gros blocs, ils sculptaient des bas-reliefs, ornaient des chapiteaux de petites scènes religieuses. Et c'était tout. Nous savons aussi que l'ornementation des porches, voire même celle du portail de Moissac, était des plus simples pendant la première moitié du XII[e] siècle. Point de statues à personnages debout, en retrait, point de voussures décorées de petites statuettes.

Mais désormais le goût public désire plus encore. Il veut sur les façades des églises, sur les porches des salles capitulaires, des

statues debout, soit des apôtres, soit des prophètes. Ce goût étranger, *exclusivement septentrional*, cette mode importée pousse les artistes à chercher à faire sortir du bloc ces statues debout qui devaient servir à la décoration des porches. Et l'église de Saint-Gilles, le porche de Saint-Trophime d'Arles, comme la porte capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse, etc., nous prouvent que ce ne fut pas sans peine et sans de longs tâtonnements[1].

J'admets donc que plusieurs artistes ont collaboré à la décoration de ce porche. J'ai déjà dit qu'ils étaient au nombre de trois. Il me reste maintenant à les caractériser. Le premier qui a exécuté les apôtres 1, 2, 5, 6, 9, 10, est tout différent des autres. Il se fait remarquer par son dessin lourd et difficile, par la pose gauche et gênée qu'il a donnée à ses personnages. Ses nus sont vulgaires et plats, ses gestes froids et sans vie, ses figures peu individuelles. On le reconnaît aussi à la manière de faire les plis des vêtements, ils sont agités, tourmentés, pour ainsi dire en coup de vent. Le visage de ces figures est très large, assez gras, les yeux grandement ouverts, mais dessinés à l'antique. Les mains et les pieds paraissent surtout d'une grandeur exagérée.

L'étude attentive de ces diverses statues nous prouve combien cet art est banal et vulgaire. Certes, si un historien de l'art pouvait reporter ces œuvres vers le commencement du XII[e] siècle, si elles montraient l'effort puissant d'un tempérament d'artiste à dégager du bloc sa statue debout, à chercher à rendre la vie, je serais un des premiers à admirer ces œuvres jeunes, vraiment osées, mais quand on analyse avec soin le faire vieillot et sans vie de ces statues, quand l'artiste, déjà très grand praticien, fait gloire de sa science, indique avec soin les veines et les muscles, les phalanges des doigts, qu'il laisse voir à dessein le nu des bras, qu'il reborde les manches des vêtements de ces personnages, il faut pourtant avouer que son talent est médiocre et que nous n'avons là que des œuvres d'une valeur relative.

Le second maître, qui aurait sculpté les statues 3, 4, 7, 8, est supérieur au premier. Si son dessin n'est pas sensiblement différent, s'il a la même vision artistique, il faut avouer cependant

1. Cf. Vöge, *l. c.*, p. 71; fig. 20, 21, 22, 23, en a donné un certain nombre. Cf. aussi Baudot, *La Sculpture française*, XII, pl. 11.

qu'il y a entre eux quelques divergences. Ses plis sont plus larges, les proportions du corps plus justes. Les mains surtout sont plus petites, mieux proportionnées au corps. Certes, ses statues, comme celles de l'artiste précédent, sont mal à l'aise, elles débordent du cadre, leurs jambes se croisent pour pouvoir tenir dans un espace aussi étroit. Mais déjà s'accuse la supériorité de son dessin. C'est le soin tout particulier des ornements. Et si ses statues gardent encore un caractère archaïque, on peut reconnaître à la finesse de l'étoffe, à l'ornementation plus riche des bordures, à une plus grande sagesse des draperies, qu'un grand pas est déjà fait. Ce sculpteur a pris soin d'adoucir ses figures: leurs traits sont plus nobles, la bouche mieux dessinée est souvent entr'ouverte, comme s'ils voulaient parler, habitude constante que nous retrouvons à la fin du XIIe siècle dans les ateliers provençaux. Les cheveux de ces personnages sont finement rendus, il les dessine en petites mèches sur le front et assez longues sur les épaules. Il a même une manière toute particulière de faire tenir un livre à ses personnages, elle est déjà fort savante et nous ramène à des époques relativement récentes. Ces œuvres donc avoisinent celles de Gilabertus, mais je ne saurais conclure que ces statues sont de ce maître. Je ne puis admettre sans aucune preuve le processus donné par M. Vöge. Rien en effet ne nous permet de conjecturer que ce Gilabertus aurait travaillé tout d'abord comme ses compagnons méridionaux, qu'il s'en serait séparé par une influence étrangère, subissant peu à peu les conceptions esthétiques du Nord. Ce n'est pas ainsi que triomphe un art étranger. Il envoie ses artistes dans les pays voisins où l'art indigène tend à s'affaiblir, et par les œuvres qu'ils créent, ils gagnent peu à peu la faveur du public. Gilabertus est donc pour moi un de ces nombreux artistes de talent, — du reste assez moyen, — qui sont venus pendant le dernier tiers du XIIe siècle en Aquitaine.

Cet artiste a signé deux œuvres vraiment importantes pour l'histoire de la sculpture en Languedoc. Il se montre déjà à nous comme un élève de l'École du Nord. Une analyse même superficielle de ces deux statues, saint Thomas et saint André, permet de voir qu'il ne saurait appartenir à l'ancien foyer artistique toulousain. Remarquez la richesse du costume, la finesse de l'étoffe, les plis si multiples, si menus et verticaux, considérez avec quelle

aisance cet artiste les place déjà dans des arcatures même plus étroites, et vous resterez convaincu que ce sculpteur appartient à un autre courant. Ces statues ne sont pas du reste sensiblement différentes de celles que nous voyons aux porches de Chartres, du Mans, etc. Les figures des deux apôtres sont un peu longues, mais douces et distinguées, avec leurs yeux mi-clos et la barbe soyeuse. Les cheveux de ces statues sont rendus avec soin, l'artiste les dessine en petites mèches sur le front et assez longues sur les épaules. L'apôtre tient un livre de sa main voilée, dont la riche reliure est rendue avec un soin méticuleux. Digne d'attention est aussi la manière déjà fort savante de séparer la tunique des apôtres par une profondeur inusitée des pans du manteau, qui retombent jusqu'aux pieds, preuve incontestable de l'époque relativement récente de ces statues.

A quelle date peut-on faire remonter ces œuvres? Elles sont contemporaines des porches des églises du Nord, et c'est vers 1175-1190 que ces sculptures ont été faites. L'analyse que nous venons de donner indique suffisamment cette date.

Ces œuvres ne forment pas un groupe isolé, le musée possède encore des chapiteaux qui ont aussi pour nous un grand intérêt. Ils proviennent du cloître de Saint-Étienne et servaient à décorer les petites arcatures. Étudions donc ces chapiteaux pour voir si la date assignée aux statues ne s'en trouverait pas solidement établie. Ils sont au nombre de cinq, sans aucun lien entre eux. Je ne sais même pas si le tailloir où sont figurés des joueurs de trictrac, des jongleurs, appartient bien à cette série.

Le premier chapiteau est fort curieux. Il représente, — chose rare, — *la vie de sainte Marie l'Égyptienne*, telle que la légende la raconte. On voit tout d'abord la sainte à genoux, à ses côtés un ange qui sort des nues l'avertit de ne point pénétrer dans le lieu saint. Aussi prie-t-elle devant la statue de la Vierge. Remarquez déjà cette petite madone : elle tient sur ses genoux l'Enfant-Jésus qui pose sa petite main sur la poitrine de la Vierge, geste familier si fréquent au XIIIe siècle. Il porte une couronne, tandis que Marie a la tête recouverte d'un voile qui retombe en petits plis sur son manteau. Elle tient un sceptre à fleurs de lis, terminé par une pomme de pin, emblème aussi très usité vers la fin du XIIe siècle. La figure est longue, les lèvres minces, les yeux

petits et grandement ouverts. L'enfant a les pieds nus, et est revêtu d'une simple tunique avec manches étroites et sans plis. On voit à côté Marie l'Égyptienne qui porte, — détail intéressant, — le costume des femmes du Nord du dernier tiers du XIIe siècle : tunique retenue par une ceinture, aux manches larges et longues, terminées en pointe. On reconnaît tout de suite le *Bliaut.* Il faut remarquer aussi le nœud coulant de cette ceinture et les longs bouts qui retombent sur la robe. Son costume est richement orné, ses cheveux ne sont pas tressés, mais *dénoués*, détail très rare pour cette époque. La sainte est figurée une autre fois les cheveux tressés, semblables aux reines de Juda qui se trouvent si souvent sur les porches des églises du Nord. Le sculpteur a dessiné le moment où la sainte, poursuivant sa route, reçoit d'un inconnu trois deniers. Le miracle de la Vierge Marie s'accomplit. Plus loin, c'est la rencontre de la sainte avec Sozime. Je dois surtout attirer l'attention sur le costume du moine. Il tient un livre à la main et porte un manteau long, dont le capuchon retombe sur les épaules. Bien dignes de remarque sont aussi les plis si fortement creusés, dessinés en demi-cercle de ce capuchon. La pécheresse cause avec lui. Sa longue chevelure retombe sur ses épaules. C'est, on le voit, de l'art déjà libre, il a cessé d'être de convention, le sculpteur innove et transforme suivant son imagination. Puis la scène change et nous avons la mort de Marie. Sozime ensevelit la sainte. Il porte le même costume, mais tient un bâton à la main. Un lion creuse la fosse où doit être placée la pécheresse. On ne saurait faire remonter un tel chapiteau au commencement du XIIe siècle; l'analyse que je viens de donner ne saurait permettre aucun doute. Les détails que nous avons signalés, le costume des divers personnages, le sceptre à fleurs de lis, terminé par une pomme de pin, sont pour moi une date. La facture même, les plis menus, fins et verticaux, la mimique excellente, tout en un mot indique l'influence de l'école du Nord, le changement d'esthétique des ateliers toulousains.

Mais poursuivons notre analyse. Sur le second chapiteau est figurée *la Parabole des vierges sages et des vierges folles.* On sait que, dès le dernier tiers du XIIe siècle, ce sujet devient moins rare, L'artiste a représenté une sorte de cour céleste. Jésus-Christ, l'époux mystique, assis sur un trône, tend une couronne aux

vierges sages. Le visage du Sauveur appartient déjà au XIIIe siècle, la figure est douce, la moustache fine avec la barbe menue et courte. Il est vêtu d'une simple tunique et d'un manteau. Les manches de cette tunique sont très larges et profondément creusées. Le Sauveur tient d'une main une couronne à quatre fleurons et recevait quelque objet d'une des vierges sages, mais cette partie du chapiteau est aujourd'hui détruite. On dirait même qu'il n'est pas terminé, car les vierges folles sont à peine ébauchées. Elles sont au nombre de cinq, nimbées, elles portent un sceptre qui s'épanouit en fleurs de lis. Un voile fin et léger couvre leur tête, et digne de remarque, il forme de petits plis sur le front et retombe comme une pèlerine sur les épaules. On le voit, l'iconographie de cette scène, le costume des vierges, le style de ce chapiteau prouvent encore que l'artiste l'a fait vers la fin du XIIe siècle.

Le troisième chapiteau a reçu *la représentation de la mort de saint Jean-Baptiste*. Cette scène tout à fait dramatique est la meilleure de la série. Viollet-le-Duc analyse tout au long ce charmant chapiteau, sans toutefois en indiquer la source principale. Il est d'un charme exquis. Le roi Hérode est assis, caressant le menton de la fille d'Hérodiade, qui, richement parée, les cheveux dénoués, tient à la main des castagnettes. La table est admirablement servie et trois convives sont à côté du roi. Il est nécessaire de remarquer le riche costume des seigneurs et surtout celui de Salomé. Elle porte un voile sur la tête formant guimpe. Les souliers des convives sont fortement échancrés sur le pied et ceux des autres personnages sont lacés, mais plus bas. A côté, l'artiste a figuré la mort de saint Jean. C'est un soldat coiffé de la calotte si fréquente à la fin du XIIe siècle, qui montre à Salomé la tête du saint. Ce soldat est vêtu d'une simple tunique courte, laissant à nu les jambes, vêtement tout à fait semblable à ceux que nous trouvons figurés sur les chapiteaux et les statues de la fin du XIIe siècle. Un autre soldat tue le précurseur du Christ. Il tient par les cheveux la tête du saint et lui plonge de l'autre l'épée dans le cou. Mais remarquez la petite âme, semblable à celle du XIIIe siècle, parfaitement dessinée, qui monte au ciel, reçue par un ange. Nous l'avons rencontrée sur bien des monuments figurés, sur la façade de Saint-Trophime, sur celle de Saint-Gilles, etc., en un mot sur des œuvres de la fin du XIIe siècle. Ce chapiteau est sans nul

doute dû à un artiste du Nord, et comme nous savons que Gilabertus travaillait à Toulouse, on pourrait sans grande invraisemblance lui attribuer ces deux œuvres charmantes. C'est le même faire, fin et doux, la même manière de dessiner les plis.

Le quatrième chapiteau est non moins intéressant. Le sculpteur a figuré *la Légende des Rois Mages*. Trois chevaliers sont à cheval dans un riche costume. Ils s'avancent vers la Vierge, le manteau retenu par un *double cordon* sur l'épaule, sur des chevaux *caparaçonnés*. Le dessin de ces personnages, celui des animaux indiquent le XIIIe siècle, le harnachement même des dextriers ne saurait permettre aucun doute. Sur l'autre face nous voyons la Vierge assise dans une arcature dont l'architecture est tout à fait intéressante. Cette mode de représenter la Vierge sous une sorte de dais apparaît vers la seconde moitié du XIIe siècle. Mais le sculpteur a placé sur ce porche, comme sur les façades des églises du Nord, deux statues d'apôtres, saint Pierre et saint Paul. Je ne saurais insister sur cette architecture, elle est à elle seule une date et indique même l'influence gothique. Ce n'est donc pas, comme le veut M. Mâle, vers le commencement du XIIe siècle que ces chapiteaux ont été faits, mais au contraire vers l'extrême fin du même siècle. La Mère du Sauveur est *couronnée*, la tête couverte d'un voile formant guimpe, elle est assise sur un lion. On le voit, les moindres détails de ces chapiteaux sont pour nous mieux qu'une date, et nous permettent d'assigner à ces sculptures la date déjà proposée (1180-1200).

Si on attribue, comme le fait M. Mâle, le tailloir 651 B au chapiteau 104, l'epoque du XIIIe siècle est manifeste. Le savant érudit croit qu'il faisait partie de la décoration du cloître. Mais je ne le pense pas, à cause même de la décoration, fort rare pour la fin du XIIe siècle. L'artiste y a figuré des *joueurs de trictrac*, des jongleurs. Les uns lisent, les autres dansent, enfin ceux-là jouent. C'est vraiment un petit tableau de genre, d'un charme exquis, unique dans l'histoire de la plastique. Le dessin de toutes ces figures, la mimique si vive et si fidèle, le mouvement de ces personnages ne permettent pas de placer ce tailloir avant le commencement du XIIIe siècle.

On le voit, les deux statues de la porte capitulaire de Saint-

Étienne, les chapiteaux du cloître inaugurent à Toulouse un faire spécial, une esthétique nouvelle; elles sont pour nous la marque de la fin de l'École toulousaine. Le Nord a conquis désormais le Midi-Ouest et va envoyer ses artistes à ces populations qui ne sont pas encore vaincues. On ne saurait le regretter. A voir les essais timides et gauches que les autres statues nous montrent, on reste convaincu qu'il ne pouvait rien sortir de cette école. Elle se montre à nous épuisée, vieillie avant l'heure, et a besoin d'être rajeunie par les artistes septentrionaux. Ceux-ci apportent avec eux des conceptions nouvelles et fondent une école qui, sans être locale, n'en garde pas moins des caractères tout particuliers à la région.

La porte de la salle capitulaire de la Daurade prouve combien fut prompte et rapide l'absorption de l'art du Midi-Ouest par les écoles du Nord. Ses statues, qui représentent des prophètes, sont encore au musée de Toulouse. Les têtes de ces différents personnages sont en partie détruites, mais l'examen de ces statues peut prouver une fois de plus le bien fondé de ma thèse. Voici un prophète couronné, qui tient d'une main un vase à parfums, de l'autre le pan de son manteau. La figure est déjà semblable à celle du XIIIe siècle? La barbe même trahit l'époque à laquelle cette sculpture appartient. Elle est longue, mais non pas formée de petites mèches, elle retombe au contraire sur le cou du prophète. Son vêtement est fort simple, sommairement traité, le dessin est large, synthétique comme celui du XIIIe siècle : tunique serrée à la taille par une ceinture fort mince. On le voit, ce n'est plus l'ancienne conception, mais le triomphe de l'école idéaliste du XIIIe siècle. Il se montre surtout par la noblesse de la tête du prophète. Voyez ce large front, ces yeux petits et doux, ce nez qui devait être droit, cette bouche fine. N'est-ce pas là déjà le canon du XIIIe siècle? Et ce ne sont pas des artistes d'une grande renommée qui sont venus à Toulouse pour faire ces travaux, mais bien des *imagiers* de deuxième ordre, attirés peut-être par les moines de la Daurade. Ils ont pu les exécuter vers 1200-1215. Comme provenant du même portail, nous avons encore quelques fragments bien dignes d'intérêt. Les rois de Juda étaient placés dans des arcatures sur le porche. L'idée même de représenter de tels personnages prouve sans réplique l'influence du Nord, car on sait

qu'une telle décoration appartient aux artistes du domaine royal. Le Midi préféra les Apôtres et se montra fidèle aux Saintes-Écritures. Le théâtre populaire n'eut aucune influence sur l'iconographie des églises. Le musée de Toulouse conserve encore le roi David. Il est représenté jouant de la lyre, assis sur un siège pliant dont les pieds reposent sur un animal. Il porte une couronne à trois fleurons, et est vêtu d'une tunique et d'un manteau, les jambes nues sont croisées comme celles de nos rois. Ses pieds sont chaussés de souliers fort bas si fréquents au XIIIe siècle. Son visage respire une certaine noblesse, sa barbe est longue, mais elle retombe en petites mèches fines et soyeuses, sans tresses. Les yeux sont à l'antique. Je crois que c'est le même artiste qui a sculpté ces deux statues. Mais il se rattache ici à l'école de la fin du XIIe siècle, il veut faire preuve d'une science plus savante, son dessin est moins synthétique, car il se plaît à montrer ses connaissances anatomiques, témoin les veines et les muscles des bras, les mains si finement sculptées.

La troisième statue, placée à côté de la précédente, faisait aussi partie de la décoration du porche. Ce personnage est vêtu d'un manteau attaché sur l'épaule, très richement bordé. Son visage a une certaine finesse, avec ses cheveux qui retombent en *petites boucles*, avec son front assez bas, ses yeux doux dessinés à l'antique. Mais on peut voir déjà qu'on se préoccupe beaucoup plus de l'ensemble que des détails. Et ce qui est vraiment curieux et bien digne d'être relaté, car nous sommes aux dix premières années du XIIIe siècle, c'est de retrouver encore la calotte melonnée, si usitée dans le Nord pendant le dernier tiers du XIIe siècle. C'est donc un *choc en retour*, elle revient à Toulouse apportée par les artistes septentrionaux. Nous l'avons aussi trouvée chemin faisant sur les chapiteaux que nous avons analysés.

Nous venons de voir l'influence du Nord se faire jour sur les monuments de Toulouse. Elle arrive un peu avant la guerre des Albigeois et après la conquête du Nord sur le Midi. Les vaincus ne donnent plus cette fois leur art aux vainqueurs. Ces Francs du Nord ne se présentaient pas, comme autrefois les Barbares, sans civilisation, ils avaient au contraire des artistes, qui, auparavant à l'école des sculpteurs aquitains et particulièrement de ceux de l'atelier de Moissac, avaient progressé avec une très grande rapidité.

Leurs œuvres étaient sans conteste supérieures à celles des artistes méridionaux, car les écoles du Midi, nous l'avons vu, étaient épuisées au moment de la conquête, et désormais les artistes du Nord, appelés par les riches seigneurs méridionaux ou par les évêques, vont introduire l'art gothique dans ces contrées autrefois si riches et si peuplées.

6

CHAPITRE III

L'école de sculpture à l'abbaye de Moissac à la fin du XII[e] siècle

Pour étudier ce qu'était la sculpture du Midi vers la fin du XII[e] siècle, il est nécessaire de parler du cloître de Moissac. Ce cloître, un des plus intéressants qui nous restent du passé, a été le sujet de nombreuses études, mais imparfaites, à mon avis, et aucune n'a indiqué la date précise de sa naissance. Sa forme présente celle d'un quadrilatère et se compose de quatre galeries assez longues, très régulières, formant colonnades, et d'un préau. Chaque colonnade est pourvue de quatre grands piliers placés aux angles, et d'un autre au milieu. J'ai analysé plus haut la décoration de ces piliers et montré qu'ils étaient les derniers vestiges du cloître construit au commencement du XII[e] siècle.

Quand on considère le cloître de Moissac, on peut voir qu'il n'est pas, comme la plupart de ceux qui nous sont parvenus, fait à des époques différentes. Il a été construit d'un seul jet, c'est partout la même symétrie, le même soin d'orner les chapiteaux. Les piliers se correspondent, et l'œil exercé ne découvrirait aucune retouche, aucune partie qui ne soit semblable. Les arcatures qui surmontent les chapiteaux sont en tiers-point, et certains archéologues ont cru qu'elles avaient été refaites après coup, au moment où, en 1188, un incendie endommagea cette construction : on sait en effet que ce cloître subit, vers le dernier tiers du XII[e] siècle, une très grande réparation. Nous verrons bientôt si nous devons admettre cette assertion.

Les chapiteaux qui décorent ce cloître peuvent se diviser en deux catégories : ceux qui ont reçu une ornementation végétale ou animale et ceux dont les faces sont pourvues de scènes religieuses. Disons tout de suite deux mots au sujet des colonnes qui

soutiennent ces chapiteaux, car elles mériteraient une étude particulière, il serait nécessaire de les comparer avec celles que nous avons encore dans d'autres monuments. Elles sont en marbre, fines et assez élancées, et les moulures de leurs bases sont un peu sèches, mais profondément creusées, quelques-unes ont des têtes d'animaux aux angles des bases. Ajoutons aussi qu'un certain nombre sont modernes, car le cloître a subi quelques restaurations.

Mais ce sont les chapiteaux qui ont pour nous le plus haut intérêt. Ceux qui ornés de feuillages appartiennent à la première catégorie pourraient, par leur dessin, nous donner le change et faire croire à une antiquité relativement éloignée. A les voir, on se croirait à Ravenne, à Byzance, tant ils ressemblent par leur tracé à ces chapiteaux gréco-orientaux, si aimés pendant la première partie du moyen âge. Est-ce à la décoration des manuscrits, voire même à l'ornementation arabe, que les sculpteurs ont puisé? Je ne saurais l'affirmer. Les rapports avec l'Espagne étaient relativement fréquents et permettaient cette influence. Mais ce n'était pas seulement aux sources byzantines que les artistes empruntaient leurs modèles, mais aux étoffes orientales, aux manuscrits. Ces feuillages dessinés à plat, ces entrelacs, ces animaux affrontés en font foi. Mais avec quelle finesse ces chapiteaux sont sculptés! Le ciseau est à la verité souvent sec et froid, mais il reste d'une élégance étonnante. L'examen de ces sculptures prouve que les artistes qui les ont exécutées étaient des *ornemanistes* d'une grande habileté, qu'ils savaient creuser la pierre avec une science vraiment incomparable. Ils ont déjà stylisé ces animaux affrontés, ces feuilles plates, ces entrelacs, cette faune si charmante.

Il en est de même des artistes qui ont décoré les autres chapiteaux de scènes religieuses. D'une très grande habileté, ils n'ont reculé devant aucune difficulté, ils sont maîtres de leur art, ils copient les accessoires avec une minutie vraiment étonnante, leur ciseau n'est nullement timide, mais, au contraire, résolu et énergique. Mais, quand on étudie avec soin ces nombreux chapiteaux, on voit que toutes ces scènes ne procurent aucune émotion. Ces sculptures sont avant tout très froides. La raison en est-elle à la dureté de la pierre ou à la facture des imagiers? Je ne saurais le

dire, mais toujours est-il qu'on reste étonné du peu d'impression que vous fait cette décoration. Il est inutile de dire que je ne parle pas de celle qui se dégage de la contemplation de l'ensemble du cloître. Celle-ci est charmante et reposée.

Disons tout d'abord que l'impression qui se dégage de l'étude de ces chapiteaux, c'est le réalisme de ces sculptures. Ceux qui les ont exécutées, sont avant tout fort habiles; ils connaissent les procédés déjà savants; ils savent orner avec aisance les surfaces et décrire avec soin les accessoires, les plus petits objets mobiliers. C'est ainsi que les tours, les cités aux maisons à deux ou trois étages, les remparts, les portes des villes, les animaux qui y pénètrent, les gardes qui font sentinelle, enfin les instruments de musique, les ustensiles de la maison, etc., sont rendus avec une minutieuse exactitude. Ce ne sont pas des artistes qui *innovent*, qui cherchent par tâtonnements à créer un art; ils se montrent à nous, praticiens consommés, capables désormais de profiter des conseils que l'étude de l'antiquité pouvait leur donner. On peut se rendre compte qu'ils ont dessiné des bas-reliefs gallo-romains et qu'ils ont quelque connaissance de la mythologie, témoin ces soleils, ces anges qui ressemblent à des Victoires ailées. Tout autant de preuves qu'ils ont été en contact avec le monde gallo-romain.

Les scènes qu'ils sculptent se font surtout remarquer par leur simplicité, par leur pondération. Plus de ces groupes nombreux, preuve de l'inhabileté de l'artiste à décorer ses surfaces, mais au contraire, un dialogue avec deux ou trois personnages, placés toujours avec soin sur la corbeille du chapiteau. Certes, la surface de ce chapiteau permettra plusieurs moments de la vie du saint, mais chaque épisode ne comportera que le nombre exigé de personnages.

Le costume qu'ils donnent à ces personnages est du reste fort simple. Il se compose en général d'une tunique et d'un manteau. Je ferai surtout remarquer cette tunique, elle est un peu échancrée vers le cou et bordée tout autour d'un galon. C'est le même vêtement que nous retrouvons au cloître de Saint-Trophime d'Arles (1184), sur les nombreux chapiteaux du musée de Toulouse (1170-1200) et sur bien des églises du Nord construites vers la même époque, Ce sont aussi les vêtements figurés sur la tapis-

serie de Bayeux (1175-1180), enfin sur bien des œuvres de Limoges. Le dessin des vêtements est déjà schématique, avant tout formel; les imagiers aiment à dessiner de petits plis autour des reins; à les voir, on croirait même à une ceinture, manie que nous rencontrons aussi sur les monuments du dernier tiers du XIIe siècle. Et si les figures gardent encore un caractère archaïque, la raison en est à la dureté de la pierre, qui n'a permis qu'un dessin assez sommaire. Les têtes des figures sont malheureusement en partie détruites, mais celles qui nous restent ne nous indiquent pas des sculpteurs d'une très grande personnalité, mais bien, comme je l'ai déjà dit, des praticiens savants. Oui, ce sont des artistes habiles sans grande envolée, ceux qui ont dessiné ces corps peu proportionnés, ces mains longues, ces nus lourds et sans charme. Leur mimique cependant est toujours juste, excellente. Mais comme ceux de la première série de la Daurade, dus sans nul doute aux mêmes sculpteurs, ils ne forcent pas l'attention du visiteur.

A quelle époque cette décoration a-t-elle été faite? Les archéologues qui ont étudié le cloître de Moissac ont attribué ces chapiteaux *au premier tiers du XIIe siècle*. Je ne puis accepter cette date, j'espère que l'examen minutieux de tous ces chapiteaux figurés suffira pour montrer l'époque où ils furent exécutés.

Ils sont au nombre de quarante-six; mais ils sont placés, sans aucun lien historique, à mesure qu'ils étaient sculptés. Je ne puis donner ici l'analyse de tous ces chapiteaux, leur description serait trop longue et ennuyeuse, mais je vais décrire quelques scènes, celles surtout qui m'ont paru capitales pour déterminer le moment de leur exécution.

Un des premiers chapiteaux intéressants est celui du *Baptême du Christ*. L'iconographie n'offre rien de particulier. Le Sauveur est nu jusqu'au nombril, la tête du Christ manque, mais on aperçoit encore la colombe placée au-dessus. Saint Jean-Baptiste occupe seul un des côtés, vêtu d'une tunique à larges manches et d'un manteau; près de lui, détail important, sont placés deux anges, l'un portant *une croix*, l'autre tendant un voile au Seigneur.

Le *Martyre de saint Pierre*. Je pourrais indiquer déjà quelques particularités qui ont fait naître mes doutes. C'est tout d'abord Néron. Assis comme un de nos rois capétiens, il porte la couronne à trois fleurons, dont un seul est resté. Il tient un sceptre assez

long, terminé lui aussi par un fleuron. L'apôtre est cloué sur la croix par deux serviteurs, la tête en bas. Néron contemple cette scène. Le dessin ne manque pas de naturel et de vie, l'artiste n'a rien omis, jusqu'aux *marteaux soulevés* par les bourreaux. Mais ce qui est aussi caractéristique, c'est le costume de ces figures : tunique avec manches très larges formant rebord et fortement échancrée sur la poitrine. Quand on analyse avec un soin minutieux ce chapiteau, on est tout étonné que la plupart des archéologues aient déclaré cette scène du premier tiers du XII[e] siècle. Est-ce possible quand on songe à ce qu'était la statuaire, à Moissac même, au commencement du XII[e] siècle? Je n'en veux pour preuve que les bas-reliefs des piliers, que les apôtres qui les décorent. Mais poursuivons notre analyse, car, je l'avoue, ce n'est que par des détails accumulés, par des singularités de costume, par des particularités de mœurs, en un mot par des moyens tout à fait extérieurs à l'exécution, à l'œuvre même, qu'on peut arriver à préciser de plus en plus la date de cette décoration.

La *Création de l'homme* mérite aussi d'être examinée. Adam et Ève sont chassés par l'ange. Le Seigneur est ici représenté jeune, semblable à Jésus, vêtu d'une tunique et d'un manteau. Le Paradis est figuré par un édifice soutenu par deux colonnes dont les *bases* ont déjà le caractère de celles du XIII[e] siècle. La porte de l'Éden est aussi fort intéressante avec ses *pentures* et ses *verrous*, et surtout, détail typique, avec son *marteau* rond, placé au milieu. Quand on compare ces chapiteaux avec ceux de l'Auvergne, ou même avec ceux de l'Aquitaine qui pourraient avoir été exécutés vers 1130-1140, on est tout à fait étonné de voir qu'on ait placé de telles scènes dessinées avec une vision aussi précise, entourées de tous les accessoires de la vie domestique à cette même époque! La préoccupation évidente de l'artiste à rendre soigneusement la nature, à indiquer les objets qui l'entourent, ne saurait permettre une date aussi reculée.

Mais ce n'est pas le seul chapiteau qui puisse nous fournir quelques observations intéressantes, ils sont nombreux ceux qui indiquent une période relativement récente, et nos doutes vont augmenter à chaque pas.

Le *Mauvais Riche et Lazare*. C'est une représentation fort curieuse, car elle forme une scène de genre tout à fait intime comme la fin

du XIIe ou mieux le XIIIe siècle ont su en créer. L'homme riche, le *dives*, comme l'indique l'inscription, est assis à une table somptueusement servie, dans une salle assez grande. A ses côtés sont placées deux femmes et quatre chiens sont allongés, sous la table, aux pieds du maître. Je ferai remarquer les plis triangulaires de la nappe, sur laquelle sont posés les mets et les cheveux très courts du mauvais riche. Les pains ronds, les coupes sont placés sur la nappe comme dans les verrières du XIIIe siècle. Lazare étendu à terre, rend le dernier soupir; à ce moment, un ange est là pour recueillir son âme. On la voit, semblable à celles dessinées par les artistes de la fin du XIIe siècle, portée sous la forme d'un petit enfant nu à Abraham, comme à Saint-Trophime d'Arles, à Saint-Gilles et dans bien d'autres monuments. Il faut observer le dessin de ces petits anges, leur mimique, leurs ailes et leurs cheveux courts déjà frisottants. Puis, c'est le tour du mauvais riche de mourir. Un démon saisit son âme qui la transmet à un diable à queue de porc. La mimique aisée, le dessin des personnages, l'iconographie indiquent suffisamment les dernières années du XIIe siècle comme la date la plus reculée de ces scènes.

On peut en dire autant des *Noces de Cana*. Cette représentation est très réaliste. L'artiste a sculpté avec soin la demeure où se sont réunis les convives. Jésus est debout, tenant un livre d'une main, de l'autre il fait le geste pour ordonner le miracle. Sa mère est là à ses côtés, toute fière et pleine d'admiration devant ce prodige. Les disciples entourent le Sauveur. Puis la scène change et le repas a lieu. Mes adversaires auront de la difficulté à prouver que cette représentation date du premier tiers du XIIe siècle. Elle est absolument conforme au récit des trouvères, elle est l'illustration des repas décrits par les romans d'aventures. Six convives sont placés auprès d'une table rectangulaire, et un serviteur, après avoir versé du vin dans une urne, sorte de vase, emplit les coupes des invités. Les pains, les couteaux, les coupes sont posés sur la nappe. On croirait voir la représentation de la Cène telle que les artistes du XIIIe siècle l'ont figurée. Les personnages sont vêtus comme à la fin du XIIe siècle : tunique courte qui laisse voir les jambes nues, les pieds sont chaussés de souliers fort bas. La mariée qu'une inscription indique est placée à côté de son fiancé tout étonné du prodige.

Les artistes qui ont décoré ce cloître n'ont reculé devant aucune représentation. Les scènes de martyre ont été aussi figurées avec le même réalisme, un des chapiteaux nous donne le *Martyre de saint Saturnin*, un second celui de saint Fructuosus, enfin un troisième, la *Lapidation de saint Étienne*. Analysons chacun de ces chapiteaux. Saint Saturnin est figuré attaché à un taureau au moment où les païens ont fait leur sacrifice. On voit descendre d'un grand escalier assez haut, deux grands personnages revêtus d'une tunique et d'un manteau. Placé plus bas, un roi est assis qui ordonne la mort du saint. Ce qui est digne de remarque, c'est ici le dessin si fin, si juste de la corde qui sert à lier les jambes du saint, c'est l'âme représentée dans un médaillon, comme au cloître de Saint-Trophime d'Arles, et, détail qui a aussi son prix, Dieu le Père qui, apparaissant dans les nues, la saisit par les cheveux. Celui du martyr saint Fructuosus est non moins curieux. Ce saint était évêque de Tarragone et avait pour diacres Augurius et Eulogius. Ces trois personnages sont figurés sur le chapiteau. L'évêque est placé au milieu, une inscription le désigne. Il porte les ornements sacerdotaux et son costume peut faciliter nos recherches. C'est tout d'abord une chasuble *ornée de pierreries*, elle permet de voir les deux extrémités de l'étole. Il tient de la main gauche la crosse et bénit de la droite. C'est le costume sacerdotal du XIII[e] siècle, représenté aussi orné, aussi magnifique. Les deux diacres sont vêtus de leurs habits religieux et tiennent un livre ouvert. Enfin une autre scène nous donne le supplice de l'évêque. Un personnage, assis sur un pliant, lève la main pour commander le supplice. C'est le *præses Æmilianus*, comme le dit l'inscription. On peut voir facilement que nous sommes dans un milieu lettré, au courant de l'hagiographie, capable de donner aux artistes des indications justes, précises; les inscriptions même dénotent une certaine érudition, mais ne sauraient fournir aucun indice sûr, car elles peuvent aussi bien appartenir au XII[e] siècle qu'au commencement du XIII[e] siècle. Tous les archéologues de cette contrée l'ont du reste reconnu. Le supplice du saint va avoir lieu. Mais, détail intéressant, derrière le proconsul, qui est assis, se tient un personnage qui joue de la lyre, et celle-ci a la forme si connue du XIII[e] siècle. Il regarde le martyre des trois saints. Ceux-ci sont nus et brûlés devant eux,

comme le relate l'inscription *in flammis*. Une main sort des nuages et les encourage à la mort, attestant aussi leur sainteté comme dans de nombreuses scènes de la fin du XIIe siècle. Elle leur montre la croix du Christ. Puis c'est l'apothéose : trois âmes sous la forme d'enfants nus, placés dans un médaillon, s'envolent, soutenues par des anges, et Dieu le Père, dont on ne voit que la main, saisit ce médaillon.

Le martyre de saint Étienne mérite d'attirer aussi notre attention. Les scènes ne sont pas isolées, elles se suivent, et on croirait être déjà à l'époque du XIVe siècle, au moment où les artistes se servaient de la Légende dorée pour illustrer la Vie des saints. Saint Étienne est saisi par deux personnages et conduit devant le proconsul. Il est lapidé. Quatre spectateurs qui représentent la foule contemplent ces deux scènes que l'artiste a su très bien mouvementer. Les gestes sont excellents ; on découvre ensuite le tombeau du saint. Le sculpteur l'a indiqué par une inscription : *Sepulcrum beati Stephani*. On passe enfin à la translation. Le cercueil, porté par deux personnages, est béni par la main divine qui sort d'un nuage, preuve de la sainteté du diacre martyr. Les détails de la vie de tous les jours soulignés par l'artiste indiquent sans nul doute l'époque tardive de ces scènes.

On ne saurait oublier la représentation toute particulière du martyre de saint Jean-Baptiste figuré sur un chapiteau. Je pourrai même indiquer ici une influence des ateliers du Nord. Un serviteur d'Hérode pénètre dans la prison et saisit le saint par les cheveux. Il va lui trancher la tête. Puis, c'est le même roi, assis avec deux de ses amis à une table somptueusement servie. Je ferai remarquer une fois de plus la table rectangulaire sur laquelle est posée une nappe à petits plis semblable à celles décrites par les trouvères. Tous les détails sont indiqués avec soin, et l'artiste fait preuve d'une très grande habileté.

Je passerai rapidement les scènes de quelques chapiteaux, les *Miracles de saint Paul et de saint Pierre*, la *Pêche miraculeuse*. Je ferai remarquer le dessin si méticuleux de la barque et de la manière de faire les flots. Il est impossible que ces représentations aient été faites dans la première moitié du XIIe siècle. On peut en dire autant du chapiteau qui représente les *Évangélistes* et celui des *Trois Hébreux dans la fournaise*.

Mais j'ai hâte de décrire celui qui représente l'histoire de saint Martin. Le saint partage son manteau avec son épée et en donne une partie à un pauvre. Il est à cheval, et le sculpteur a eu soin de dessiner exactement la selle du destrier, les guides, le mors avec sa bride. Leur forme appartient sans nul doute au XIIIe siècle. L'épée elle-même ne saurait remonter au delà du dernier tiers du XIIe siècle. L'évêque de Tours ressuscite ensuite un mort. Il est là debout, vêtu du costume épiscopal, il porte la crosse usitée à la fin du même siècle. Quelques personnes sortent d'une ville; les unes tiennent une hache au bout d'un bâton, d'autres une lance, comme sur les chapiteaux de Toulouse. Le dessin de la tête de l'un d'eux ressemble à ceux des personnages qui sont sculptés sur les chapiteaux de la première série du cloître de la Daurade.

Le chapiteau où est figurée la *Samaritaine* est d'un réalisme étonnant. On voit ici la grande habileté de l'artiste; le dessin est rapide, toujours sûr et précis. La femme de Samarie est debout, elle saisit de la main droite la *corde finement rendue* du puits et va attacher à cette corde le seau qu'elle a apporté. Elle se trouve figurée tête nue, mais elle a une sorte de *guimpe* autour du cou. A ses côtés, Jésus guidé par un ange se présente devant elle. Les apôtres sont placés plus loin, ils sortent de Jérusalem et se dirigent vers le Sauveur. Remarquez surtout le personnage monté sur un âne dont la tête et la bride sont dessinées avec un soin vraiment étonnant. On ne saurait jamais trouver un tel réalisme au commencement du XIIe siècle.

Le chapiteau où est représenté *Daniel dans la fosse aux lions* est aussi digne de remarque. Je reconnais ici la même main qui *a fait la frise* qui orne les côtés extérieurs du portail et qui représente le mauvais riche. Il y a là une concordance saisissante entre le personnage assis et Daniel. C'est la même coiffure, la même pose. Comme lui, il a les bras nus, les manches retroussées jusqu'aux coudes.

Si l'examen des chapiteaux auquel je me suis livré n'a pas donné des résultats probants, mais tout au moins des présomptions que les archéologues ont donné une date trop reculée à cette décoration, il faut avouer cependant que les doutes ont dû augmenter à mesure que j'ai décrit les costumes des person-

nages, le rendu minutieux des détails, des accessoires, que j'ai montré le dessin savant et assez vigoureux des artistes. Il croîtra encore lorsqu'on étudiera les bas-reliefs des piliers du cloître faits vers 1100, une vingtaine d'années plus tard, et ces différents chapiteaux qu'on voudrait avoir été sculptés vers 1130.

Ces bas-reliefs dénotent en effet des sculpteurs inexpérimentés ; leur exécution est malhabile, leur faire reste plat et les figures sont gauches et fort mal dessinées. On voit que ces artistes s'inspiraient des ivoires byzantins, mais que leur technique trop faible ne leur permettait pas des progrès plus réels, une vision plus vraie de la nature. Mais, un progrès dans ce sens est déjà fait vers 1140, au moment où d'autres artistes exécutent le beau tympan du porche. Certes, les anges et le Christ, avec leurs corps longs et maigres, revêtus de tuniques, aux plis conventionnels, prouvent que ces sculpteurs copiaient encore soit les ivoires, soit les peintures qui ornaient les absides des églises romanes, mais les vingt-quatre vieillards annoncent déjà des conceptions esthétiques différentes. Ce ne sont plus des figures raides et froides, aux poses gauches et contournées, mais au contraire des personnages vivants et d'une mâle beauté. Les artistes ont cherché à rendre la nature, à souligner les particularités des vêtements, à saisir même le côté individuel des personnages. Que nous sommes cependant loin de l'habileté de ceux qui ont exécuté les chapiteaux du cloître ! Leurs travaux accusent au contraire le chemin parcouru, l'effort des aînés : grâce à un labeur opiniâtre, ils ont pu acquérir une technique savante, une composition plus aisée et toujours claire; ces travaux même nous indiquent qu'on ne saurait aller plus loin dans cette voie, ils nous montrent le terme de cette école réaliste. Mais c'est aussi grâce à elle, à ses efforts prolongés que les artistes du siècle suivant pourront nous donner des œuvres plus synthétiques et moins détaillées.

J'ai longuement parlé plus haut de l'habileté de ces sculpteurs; j'ai souligné leur entente du nu, leur connaissance anatomique. Nous avons vu qu'ils ont accusé le modelé des figures, accentué les méplats, les muscles des corps. L'agencement des scènes, quoique simple et par sa simplicité même, témoigne aussi d'une science très grande dans la composition. Mais si toutes ces qualités indiquent une date assez récente, je ne puis cependant apporter aucun

texte qui prouve le bien fondé de mon jugement. Pour ceux qui désirent une charte, une preuve irréfutable, l'histoire de la sculpture française est quasi impossible. J'ai déjà dit que la plupart de nos sculptures ne sont pas datées. Mais si, après de longues et patientes études, on s'est rendu compte du processus de la plastique française pendant le moyen âge, un pli, un geste, un décor, en un mot un de ces riens qui passent inaperçus au visiteur pressé, révèle à l'historien de l'art la date approximative de ces œuvres.

Étudions donc à ce point de vue le chapiteau où se trouvent figurés les *Miracles de saint Benoît.* Je crois que nous touchons ici à la solution du problème. C'est tout d'abord la *grande abbaye* qui est représentée. Le saint est debout, vêtu d'une tunique et d'un manteau. Mais ce dernier, détail fort important, est pourvu d'*un capuchon* abaissé sur les épaules. Le dessin aisé de ce vêtement dont la représentation serait fort étrange, *en tout cas unique*, au premier tiers du XIIe siècle, les manches larges qui permettent de voir une partie du bras nu, les plis du capuchon si finement rendus et fortement creusés sont pour moi une date irréfutable. Et si l'étude des chapiteaux précédents nous avait laissé indécis, hésitant, l'analyse de ce dernier ne permet aucun doute. C'est vers la fin du XIIe siècle que cette œuvre a été faite, car ce n'est que pendant la seconde moitié du XIIe siècle que j'ai pu constater le manteau à capuchon donné aux moines. Le saint accomplit donc le miracle. Il tient un livre d'une main et de l'autre commande au moine défunt de se relever. Il montre encore une seconde fois son pouvoir: il chasse un diable tenace du corps d'un frère. Je ferai remarquer la forme toute particulière du diablotin. Il est là avec des ailes, et saisit la main qui reste calme. C'est le même tracé que celui de Satan qui se trouve sur le bas-relief de la façade de Saint-Gilles ou sur les verrières des églises.

Cette représentation des miracles de saint Benoît pourrait suffire pour nous prouver que ces œuvres ont été faites à la fin du XIIe siècle, mais je ne dois rien négliger pour convaincre mes adversaires. Je veux souligner encore quelques singularités tout à fait dignes de remarque. Voici en effet l'*Adoration des Mages* et le *Massacre des Innocents*. La *ville de Bethléem* est sculptée sur la corbeille, près de la cité, se trouve Marie qui tient l'Enfant-Jésus. Elle a un costume caractéristique, que nous ne trouvons pas au commence-

ment du XIIe siècle: tunique avec manches fort larges et un voile sur la tête, *formant guimpe* et pèlerine tout autour des épaules. L'Enfant-Jésus, pieds nus, tient *un livre* de la main gauche et bénit de la droite. Des rois Mages arrivent près de la Vierge, apportant les différents dons. Ils sont au nombre de trois. Voyez leur don : navette, bourse et *petit baril* contenant la myrrhe. L'étoile est sculptée au-dessus de leurs têtes. Leur costume est celui du XIIIe siècle, mais la couronne qu'ils portent mérite aussi quelque attention. Ce n'est plus le simple diadème, que nous retrouvons au milieu du XIIe siècle, sur les monuments figurés de la France, mais au contraire, la *couronne haute à trois fleurons*, si fréquente sur les sculptures de la fin du XIIe et du commencement du siècle suivant. Les chevaux des rois mages sont arrêtés près d'un édifice, mais on ne peut voir que leurs têtes. Il en est de même sur les monuments figurés de la fin du XIIe siècle. Nous les trouvons ainsi sur des chapiteaux de Saint-Trophime d'Arles, sur ceux de Toulouse. Enfin, le roi Hérode, représenté assis, ordonne à un serviteur de tuer les enfants du royaume. Les femmes saisies de frayeur, fuient devant la fureur des soldats, qui ne portent aucun vêtement militaire.

Malgré cette longue et trop minutieuse analyse, je voudrais encore mentionner quelques chapiteaux intéressants. Ils sont au nombre de quatre et représentent: les *Bergers de Bethléem*, l'*Histoire de David*, la *Résurrection de Lazare* et la *Personnification des démons*.

Les *Bergers de Bethléem*. — Un ange qui tient à la main une étoile, avertit les pasteurs de la naissance du Sauveur. La représentation est tout à fait charmante et dans le goût du XIIIe siècle. Les pasteurs portent une *pannetière*, un *couteau à leur ceinture*, nouée autour des reins. La tunique courte laisse voir leurs jambes nues. Un petit chien s'élance tout joyeux et mord le bout du bâton de son maître. Peut-on voir dans cette scène si particulière, une représentation du premier tiers du XIIe siècle ? Assurément non. Étudiez aussi celle où se trouvent figurés les pasteurs dans la forêt. Voyez avec quel soin l'artiste a représenté les arbres, les animaux; on sent déjà que l'œil du sculpteur est ouvert à la nature, qu'il en saisit tout le charme, et même le côté champêtre.

L'*Histoire du roi David* a fourni la décoration de trois chapi-

teaux. *Samuel sacre le roi David.* C'est un vrai tableau. Voici une ville dont on voit une tour assez haute aux fenêtres en plein cintre. Cette forme ne doit pas nous étonner, car elle se conserve sur les monuments et particulièrement sur les sceaux des villes jusqu'au second tiers du XIIIe siècle. Un personnage à la figure imberbe, aux cheveux coupés court, regarde par la *baie* de la fenêtre le prophète qui s'avance à pas lents, conduisant un taureau. Il est nécessaire de remarquer le dessin assez beau de l'animal. Le sacrifice a lieu, puis vient le sacre. Des personnages sont placés près du prophète, les uns tiennent à la main une trompette, les autres un sceptre à fleurs de lis. N'est-ce pas étrange qu'au commencement du XIIe siècle on ait dessiné ainsi cette scène, qui indique une habileté dans le faire, une science incontestable dans la composition ? La scène change, et nous voyons Saül assis sur un pliant dont les accoudoirs portent des têtes de lion, il est placé comme le sont les rois de France, soit sur les sceaux, soit sur les monuments du dernier tiers du XIIe siècle. Il porte une couronne à trois fleurons. C'est devant lui que se présente le futur roi David à qui il octroie de combattre Goliath. Cette représentation est pour moi décisive. David tient à la main une fronde dans laquelle est placée une petite pierre, Goliath, au contraire, est armé comme un chevalier. Il tient d'une main une lance, de l'autre un bouclier. L'armure qu'il porte est semblable à celle que nous avons à la fin du XIIe siècle et interdit de placer cette représentation au commencement de ce siècle. Cette scène est du reste assez fréquente sur les monuments de cette époque, elle se retrouve ainsi figurée au porche de Saint-Gilles.

Enfin un autre chapiteau nous donne les *Musiciens du roi David.* Il est représenté assis, sur un vaste siège, les pieds placés *sur un tabouret*, il joue dans la maison du Seigneur de la harpe, dont la forme est bien celle du XIIIe siècle. Ses conseillers se tiennent devant lui. On a sculpté les principaux instruments connus à la fin du XIIe siècle ; la *rota* en forme de cercle où sont placées les cordes, la *lyra* et le *tympanum*, sorte de tambour usité à cette époque, enfin les *cymbales* telles que les miniatures nous les donnent.

Je dois signaler en terminant la représentation des démons. Quatre personnages complètement nus sont placés aux coins du

chapiteau. Ils tiennent une trompette. La forme du nu, le dessin des jambes, celui du torse et des mains nous interdisent de placer cette œuvre avant la fin du XII[e] siècle. Le Diable est représenté hideux, accroupi, il tend un arc avec force et une flèche est déjà prête pour atteindre les mortels. C'est une vision fantastique, un de ces rêves si familiers au moyen âge.

On le voit, l'analyse minutieuse d'un certain nombre de chapiteaux nous a prouvé que ce n'est qu'à la fin du XII[e] siècle que cette décoration a été faite, elle doit coïncider avec les dévastations causées par un incendie survenu vers 1188[1]. Ce n'est qu'alors qu'on aura voulu orner l'ancien cloître détruit, et les moines auront désiré garder précieusement ce qui avait été sauvé de l'incendie, je veux dire les Apôtres qui ornaient les piliers. Et cela est si vrai qu'un des disciples du Sauveur n'a pu trouver place à l'intérieur sur les nouveaux piliers et que les artistes ont été forcés de le placer à l'extérieur de la colonnade. Il ne faut donc pas assigner les commencements du XII[e] siècle (vers 1130) comme date de l'exécution de ces travaux, mais bien au contraire *le dernier tiers du XII[e] siècle*, ils ont été faits au moment où les moines de la Daurade décoraient, eux aussi, le cloître de leur abbaye. Et si les artistes qui les ont ornés n'appartiennent pas à l'école du Nord, s'ils ne sont pas franchement septentrionaux, on ne saurait pourtant pas les comprendre parmi les sculpteurs de l'école du Sud-Ouest. Ils en diffèrent par l'arrangement plus savant des scènes, par la manière de faire les plis plus verticaux, mais moins menus, par

1. Nous savons par la Chronique d'Aimery de Peyrac, qu'il y eut en 1188 un très grand incendie : *Henricus M.CLXXXVIII et tunc fuit combusta fere tota villa Moyssiacy et clocaria cum aliqua parte monasterii succensis lignisque confractis, totum monasterium quod restavit cum omnibus hospiciis intactum remansit. Hisdem temporibus villa Moyssiaci fuit capta a Ricardo comite Pictavensi, demum rege Anglie existente.* Ce texte est rempli d'erreurs, il n'y a pas eu d'abbé de Moissac sous le nom d'Henri, je crois aussi que le chroniqueur a rattaché l'incendie à la prise de Moissac, par Richard. Aimery de Peyrac unit les deux faits dans sa pensée, mais il se peut que l'incendie soit arrivé quelques années avant. L'abbé qui était alors à la tête du monastère se nommait Bertrand (1175-1197). C'est sans nul doute sous son administration qu'eut lieu cet effroyable accident. Rupin fait remarquer, à tort, que les historiens ont exagéré les ravages de l'incendie. Ils ont prétendu que le monastère tout entier avait été détruit. Je ne saurais dire si les dégâts furent très étendus, mais je suis persuadé que le cloître subit alors de très grands dommages qui nécessitèrent une nouvelle construction. Les archéologues avaient accepté qu'on avait reconstruit seulement les arcatures, j'ai pensé avoir prouvé qu'on refit par suite du désastre les colonnes et les chapiteaux de ce cloître.

une vision plus ténue, plus fine, des objets, des accessoires. C'est une sorte de compromis entre les deux tendances, preuve aussi de l'époque récente de ces œuvres.

C'est à ce moment où des artistes sculptent les sujets religieux qui décorent les bas-côtés du porche. Je ne dirai que deux mots au sujet de ces œuvres déjà secondaires. Ces sculpteurs ont divisé chacun des bas-côtés en trois parties. A gauche, à la zone supérieure, ils ont figuré la *Parabole de Lazare et du mauvais Riche,* à droite, la *Fuite en Égypte* et la *Présentation au Temple*. Plus bas, ils ont sculpté deux arcatures en plein cintre, séparées par des colonnes. L'intervalle est occupé par quatre bas-reliefs. Ils représentent soit des personnifications, telles que l'*Impudicité*, l'*Avarice*, la *Luxure*, la *Mort de l'Avare*, soit l'*Adoration des Mages*, l'*Annonciation* et la *Visitation*. Ces bas-reliefs ont subi des restaurations et l'ange dans l'*Annonciation* est moderne.

J'attire l'attention tout d'abord sur les archivoltes ornementées de ces arcatures, leur décoration est fine, profondément fouillée, les têtes, sortes de médaillons, qui se trouvent placées aux extrémités des arcs, sourient d'une manière sèche et conventionnelle. Les chapiteaux sont aussi très fins, mais quasi plus petits que les fûts des colonnes. Ils sont très fouillés, mais le ciseau de l'artiste est grêle et trop mince. Il a dessiné sur les corbeilles de ces chapiteaux des hommes accroupis, dévorés soit par des dragons, soit par des oiseaux. Je ferai remarquer surtout le chapiteau à feuillages qui se trouve à côté de l'adoration des Mages. Le dessin de ces feuilles, fin et délicat, indique bien le dernier tiers du XII[e] siècle. La frise supérieure mérite aussi un moment d'attention. C'est un autre artiste qui a sculpté ces scènes. Le dessin de ces personnages, celui du riche assis à table, coiffé d'un bonnet tout particulier, inconnu au commencement du XII[e] siècle, prouve que c'est la continuation de l'atelier du cloître. C'est le même faire, la même manière de plisser les vêtements. J'en dirai tout autant de l'autre frise. La ville représentée avec ses portes est pour moi d'un très grand intérêt. Sa tour à trois étages offre des baies qui indiquent déjà une date fort récente. Le voile de la Vierge formant guimpe, la pose de l'enfant avec ses cheveux courts sont autant d'indices qui dénotent l'extrême fin du XII[e] siècle.

L'adoration des Mages mérite aussi un moment d'attention. Le dessin trahit des influences septentrionales. Il doit être dû à un artiste qui avait été à l'école du Nord, mais comme ni le cloître, ni la frise même de ce porche ne prouve cette influence, elle est ici isolée et sans aucune importance sur la marche progressive de cet atelier. Le faire devient trop sec, la vie y fait complètement défaut et les personnages sculptés ne sont déjà plus que des squelettes sans aucun souffle.

On le voit, ce n'est pas l'aurore d'une école, moment vraiment exquis pour des artistes jeunes, pleins de sève et novateurs, mais le crépuscule d'un atelier qui ne vit que de formules et de métier. C'est bien à tort qu'on a vu dans ce cloître un monument du premier tiers du XIIe siècle. Les sculpteurs qui, nous l'avons déjà dit, ont exécuté tous ces chapiteaux ont fait preuve d'une très grande habileté. Ces œuvres présupposent même une école qui avait déjà dessiné avec un soin minutieux tous les objets que la nature pouvait offrir à l'imitation de l'art depuis les objets inanimés jusqu'à l'homme. Elle avait besoin aussi de connaissances étendues ; elle témoigne d'un goût déjà formé. Et ce qui est tout à fait nouveau, c'est la manière particulière de raconter les faits religieux : ces sculpteurs ne se contentent déjà plus de traduire textuellement les récits de la Bible, non, leur traduction n'est certainement littérale, elle se compose au contraire de détails originaux, de scènes de genre tirés de leur imagination. Nous n'avons plus ici l'ingénuité naturelle et non étudiée des sculpteurs encore inexpérimentés, la naïveté de l'invention et de premier jet, encore bien moins une originalité native. Ce sont déjà des maîtres érudits et savants.

Leur procédé en fait foi. Ils ont divisé de préférence leur sujet biblique en petites scènes simples et claires, faciles à comprendre et n'exigeant qu'un petit nombre de personnages placés dans des attitudes toujours justes et naturelles. Et ces représentations deviennent elles-mêmes des scènes familières bien disposées pour captiver l'attention et l'intérêt du spectateur. Il faut même avouer que dans ces petits paysages, dans ces représentations de villes, de forteresses, ils ont déployé une très grande énergie et une invention surprenante. Il se fait jour, en les étudiant, d'un charmant esprit de détails, d'un heureux arrange-

ment des personnages et d'une étonnante habileté du ciseau, qui prouvent sans nul doute le caractère très avancé de cette école.

Ils appartiennent donc à un moment du XIIe siècle, où les artistes, déjà possesseurs d'une technique relativement savante, captivés par le monde extérieur, songeaient à le rendre d'une manière réaliste. C'est vers 1160 à 1200 que nous constatons ce soin tout particulier donné aux accessoires, cette recherche de la réalité, ce souci très marqué de l'exactitude.

Mais, ce qui leur manque avant tout, c'est la possibilité d'animer les personnages des scènes représentées, d'arriver à l'expression vraie : ils ne s'adressent pour l'instant qu'aux yeux, car ils sont incapables malgré leur technique, de traduire avec finesse, avec émotion, les sentiments intérieurs de ces personnages ; la physionomie même des acteurs ne varie pas ; qu'ils aient à peindre les angoisses d'un martyr, les terribles châtiments des damnés, la joie des apôtres devant les hauts faits du Sauveur, les figures restent les mêmes, uniformes et sans vie.

On ne saurait donc assigner à ces chapiteaux la date admise par les archéologues. C'est vers le dernier tiers du XIIe siècle, au moment où l'abbaye fut ravagée par un incendie violent, dont nous retrouvons le souvenir dans les chroniques, qu'il faut placer désormais l'exécution entière de ce cloître et de la décoration du portail.

Les ateliers de Toulouse et de Moissac ont donc eu une durée fort brève, à peine un siècle et c'est tout, et nous avons vu que déjà vers 1170-1180 des influences étrangères avaient cherché, mais en vain, à les ranimer. L'école d'Aquitaine se montre à nous dès le commencement du XIIe siècle, tout d'abord timide, fidèle imitatrice de l'art byzantin contemporain, mais elle prend bien vite une allure plus libre, elle exécute quarante ans après une œuvre d'un réel mérite, le beau portail de Moissac. C'est alors qu'elle nous apparaît dans cette sculpture presque complètement émancipée de l'art byzantin, et même avec les qualités et les défauts qu'elle aura durant son court développement.

L'influence du Nord ne put transformer ces artistes, ils suivent de loin les progrès de la statuaire septentrionale, et cette école originale, née avec l'indépendance du Midi, s'éteignit au moment de la conquête. Les sculpteurs qui ont travaillé au cloître nous

donnent les dernières œuvres de ce foyer artistique. Nous allons maintenant voir la décadence s'étendre de plus en plus sur toutes les contrées voisines, jusqu'à ce qu'enfin les imagiers du Nord aient créé au commencement du XIII[e] siècle une *statuaire* nouvelle plus en rapport avec les aspirations intellectuelles du siècle et l'esprit de la société.

CHAPITRE IV

Les Écoles de sculpture à Beaulieu, Souillac, Conques, Cahors, Carennac, Saint-Bertrand de Comminges pendant la seconde moitié du XII° siècle

Après avoir décrit les monuments qui appartiennent vraiment à la région Toulousaine, il ne nous reste plus qu'à étudier rapidement les différents foyers artistiques des contrées voisines. Les églises élevées non loin de Toulouse sont assez nombreuses et méritent de nous arrêter quelques instants; leur analyse nous permettra de voir l'influence plus ou moins profonde de l'école que nous avons étudiée. Mais une question se pose tout d'abord : A quelle époque sont nées toutes ces constructions? Sont-elles dues à des artistes nomades ou pouvons-nous certifier que nous avons des centres artistiques isolés? Pour répondre à ces différentes questions, il est nécessaire d'analyser isolément chaque monument. Commençons donc par l'église si intéressante de Beaulieu, visitée par un tout petit nombre d'archéologues. Éloignée de la voie ferrée, cette ancienne abbaye est desservie par une diligence peu confortable, et malgré la charmante et coquette situation du bourg, les touristes abandonnent ce petit coin si pittoresque de la Corrèze.

Disons tout d'abord que ce monument qu'on a cru du xiᵉ siècle, a été élevé au plus tôt vers le premier tiers du siècle suivant. Il est même nécessaire d'ajouter que l'église ne fut pas terminée d'un seul jet, mais qu'on peut remarquer trois périodes dans cette construction. A la première correspond l'abside, le transept, la première travée de la nef qui va jusqu'à la chaire actuelle; à la seconde, — vers le dernier tiers du xiiᵉ siècle, — les travées sur lesquelles s'ouvre le porche sculpté, enfin à la troisième, — vers le commencement du xiiiᵉ siècle, — celles qui sont voisines de la porte. La vraie façade, ornée de trois arcatures, est d'une époque plus récente, témoin les chapiteaux à crochets, employés fort tard

en Limousin, qui ornent les colonnes. C'est vers 1220-1230 qu'on dut terminer enfin cet édifice[1].

Remarquons tout de suite que le portail sculpté ne saurait appartenir à la première construction; on peut voir même, par les contreforts qu'il cache, qu'il ne faisait pas partie de la seconde. C'est un de ces nombreux porches qui ont été élevés sur les bas-côtés des églises vers la fin du XIIe siècle[2]. Mais n'anticipons pas, et examinons avec soin les sculptures qui vont nous indiquer sans nul doute l'âge probable de ce porche.

Le tympan sculpté, représente, on le sait, le *Jugement dernier*[3]. Mais, il faut l'avouer, la composition est bizarre, même énigmatique. Elle ne saurait sauter aux yeux. L'artiste, dans sa composition, n'a pas eu une idée fort nette de ce thème religieux; il a dû écouter les conseils des clercs, car c'est un récit savant, rempli de symboles assez difficiles pour des illettrés. C'est aussi peut-être la cause du manque de personnalité, la raison de la monotonie de l'exécution. Il n'a pu mettre au jour toute son âme d'artiste et n'a pas su se montrer créateur par la conception des formes, par la combinaison des détails, par la juste entente des gestes. Le Christ occupe le centre de cette grande composition. Assis sur un siège dont on ne voit que les quatre colonnes surmontées d'une boule, vêtu d'une tunique et d'un manteau, il a les bras étendus; mais, détail intéressant, le côté droit du Sauveur est complètement nu, indice de l'âge probable de cette représentation. C'est au plus tôt, vers les dernières années du XIIe siècle que nous voyons figuré ainsi le Sauveur.

La grande figure du Christ manque d'élégance et de beauté. Le visage de Jésus paraît vieillot, conventionnel. Aucun souffle jeune, poétique n'anime cette figure. Le front est bas, les che-

1. On n'a sur l'église de Beaulieu qu'une monographie due à M. l'abbé J.-B. Poulbrière, qui a bien voulu me faire visiter lui-même sa chère église. Cf. *L'Église de Saint-Pierre de Beaulieu et son portail sculpté*. Limoges, Chapoulaud, 1873.

2. On voit qu'un des chapiteaux du porche est semblable à ceux de la partie antérieure de l'église faite vers la fin du XIIe siècle. La forme et la décoration de ces chapiteaux ne sont point rares dans cette contrée. On ne saurait les considérer comme antérieurs au commencement du XIIIe siècle. Cf. *L'Église de Sioniac*.

3. On en trouvera l'illustration dans la collection Mieusement, n° 3668, aujourd'hui Neurdein. Il a été aussi gravé dans les Congrès archéologiques de France, « Brive ».

veux très accusés sont divisés au milieu du front et retombent sur la nuque en mèches assez épaisses. Il porte la barbe, mais celle-ci, au lieu d'être longue, est composée de petites mèches qui se retournent comme celles du XIIIe siècle. La bouche, formée par des lèvres minces est entr'ouverte, comme s'il parlait. Le nez est fort, aplati, mais les narines, détail intéressant pour nous, sont très profondes. Enfin les yeux sont fort curieux : l'artiste les a dessinés à l'antique, mais leur a donné des prunelles saillantes.

Ces œuvres nous montrent que les artistes du Midi ont encore un certain respect des grandes traditions artistiques de l'école de l'Ile-de-France, mais si le dessin de ces figures prouve très clairement qu'ils ont pris les plis verticaux et menus, la mimique plus sage, plus pondérée, de cette école, les défauts très apparents de ces figures, le manque de proportions de ces bras sûrement trop longs nous révèlent le talent secondaire de ce sculpteur. Certes, si cet artiste fait encore preuve d'une exécution savante, s'il nous étale sa science anatomique, en accusant les méplats du corps, en dessinant tous les détails de la main fort longue ainsi que les phalanges des doigts, il n'en reste pas moins un sculpteur d'une valeur relative et sans grande originalité.

Aux côtés du Sauveur, deux anges sonnent de la trompette. Le dessin de ces figures indique les mêmes défauts, témoin les têtes des chérubins qui manquent de proportion, elles sont trop petites pour des corps aussi longs. Mais ce qui est caractéristique, c'est la douceur des visages de ces anges. Elle annonce déjà la suavité du XIIIe siècle. Les yeux de ces messagers célestes sont dessinés à l'antique, et le nez ainsi que la bouche sont finement reproduits. J'attirerai l'attention sur leurs cheveux courts, qui retombent en petites mèches derrière la nuque, coiffure des premières années du XIIIe siècle. Ils ont les pieds nus. Je ferai remarquer les plis schématiques des vêtements, ils indiquent déjà des formules d'atelier. On voit même que cette manière de dessiner ces plis est toute particulière à la région. Nous la retrouverons bientôt à Souillac; mais l'étoffe agitée des vêtements, qui commence à se retourner, les rebords des manches des tuniques sont encore des détails intéressants à noter. La *buccina* qu'ils portent a la forme de celle du commencement du XIIIe siècle.

Des anges placés plus haut tiennent les uns une croix, les

autres les clous qui ont servi à attacher le Christ. C'est aussi toute l'iconographie du Jugement dernier tel qu'on va le représenter aux XIII[e] et XIV[e] siècles; mais, détail intéressant et qui m'a vivement surpris, c'est le costume de ces anges : ils sont vêtus d'un simple manteau et ont les jambes nues. L'impression est même un peu choquante. Leurs têtes sont sans grâce, froides et laides; l'artiste a indiqué encore avec un trop grand soin les méplats du visage, les veines des bras, il a dessiné avec un certain réalisme le cou et les épaules. Placés plus près du Christ, deux autres anges méritent encore une certaine attention. Le premier, semblable à un génie antique, tient à la main les *clous* de la Passion, le second porte une *Victoire* qu'il dirige vers le Christ sans pouvoir l'atteindre. On le voit, la représentation des instruments de la Passion, l'addition de certains détails nous prouvent que nous avons une décoration qui ne saurait être du dernier tiers du XII[e] siècle. C'est au plus tôt vers l'extrême fin de ce siècle ou les premières années du suivant que ce portail a dû être sculpté.

Mais poursuivons cette description. Les apôtres au nombre de six sont placés à côté du Sauveur. Notre artiste s'est vu obligé de donner une place arbitraire à plusieurs d'entre eux, car, vu leur nombre, il lui était impossible de les sculpter tous sur le même plan. Mais on reconnaît bien vite saint Pierre, grâce à ses clefs, saint Paul à cause du livre qu'il tient ouvert, sur lequel la main du Christ repose. On remarquera tout de suite certains changements dans toutes ces physionomies, ce ne sont déjà plus les profils des visages de la seconde moitié du XII[e] siècle. Les gestes aussi ne sont plus les mêmes; moins conventionnels, ils dénotent déjà une plus grande liberté. L'artiste ne craint même pas de faire reposer la main d'un apôtre sur la jambe de son interlocuteur. Ils sont tous vêtus d'une tunique aux manches larges et d'un manteau qui flotte en coup de vent. Mais là encore, que de changements ! L'habileté du sculpteur se fait jour à chaque pas; il aime à montrer la sûreté de son talent, la finesse de son ciseau; voyez avec quel soin il indique les méplats des corps, les plis des visages et dessine avec une minutie étonnante les pieds des disciples! Et si dans certaines têtes on retrouve encore quelques souvenirs du second atelier de Moissac, la raison en est à l'importance considérable qu'ont eue les artistes qui ont sculpté le tympan. La sta-

tuaire, même au commencement du XIII[e] siècle, indique que les jeunes artistes ont été à l'école de ces grands sculpteurs. A côté des apôtres, on voit un personnage assis sur un siège fort curieux. Je ne pourrais indiquer son nom. Enfin aux pieds du Christ, sont placés des mortels qui ressuscitent. Ils sont vraiment charmants, ces petits êtres. Voyez l'effort qu'ils font pour soulever à demi le couvercle du tombeau. La douceur des visages, la gravité des attitudes, l'expression vive et franche de ces petits êtres dénotent déjà de nouvelles conceptions esthétiques. Et chose étonnante, ces personnages sont coiffés de *toques* de formes diverses ; celui placé à droite a même le *bonnet juif* rendu si populaire par le XIII[e] siècle. Ajoutons aussi que d'autres sont quasi nus.

On trouve, placées au bas, deux frises où sont représentées, sur l'une des bêtes féroces qui dévorent des damnés, sur l'autre des hydres à plusieurs têtes sortant d'un animal à figure d'homme. Et tous ces animaux, que je ne puis analyser, ont les yeux profondément creusés, le dessin de ces diablotins ressemble à celui de nos gargouilles aux muscles si accusés. Notre artiste a dessiné ainsi l'Enfer, mais ce n'est pas encore celui décrit par les Mystères que nous retrouverons à Conques. Il l'a personnifié et représenté comme une tête de Méduse, animal monstrueux, à la gueule profonde. On voit aussitôt une bête énorme sortir de l'enfer pour se précipiter sur un mortel. Elle a déjà même saisi la jambe d'un damné. Des oiseaux de proie, animaux ailés, s'acharnent aussi contre eux. Le dessin de ces animaux est fort lourd, vulgaire même, sans grâce. Je ferai remarquer le bec crochu de l'oiseau, le tracé des ailes, les pattes minces et fines, le petit personnage placé à droite, aux cheveux coupés ras sur le front, tandis que deux boucles sont laissées de chaque côté des oreilles. N'est-ce pas déjà la coiffure si fréquente que nous trouvons sur les statues du XIII[e] siècle ? Mais ici quelle lourdeur dans le nu ! Ce n'est plus le beau dessin du XII[e] siècle ; la décadence est vraiment manifeste, elle s'accuse même à chaque pas. Enfin, dans la seconde frise, le sculpteur a placé des rosaces, mais quelle différence avec celles que nous avons trouvées à Moissac et au musée de Cahors !

Passons rapidement au trumeau. Celui-ci ne manque pas d'intérêt, trois personnages debout, semblables à des cariatides, soutiennent le tympan. L'artiste a voulu indiquer l'effort prodigieux

de ces personnages à supporter un pareil fardeau, mais son inhabileté est ici manifeste, car ces cariatides paraissent ne faire aucun effort. L'influence de Souillac est non moins visible sur cette sculpture. Mais cette œuvre a beaucoup souffert, car à peine peut-on voir le visage du premier personnage. Il portait sûrement la barbe, divisée en deux parties et terminée en pointe. Ses cheveux étaient coupés court sur le front, et les plis de son vêtement, dont les bords des manches sont très ornés, paraissent schématiques et prouvent les formules d'atelier, l'éducation rationnelle de ces artistes. Un détail bien digne de remarque, ce sont les chaussures à rebord portées par le second, et les bottines terminées en pointe du troisième. Nous n'avons plus le soulier plat montant jusqu'à la cheville des personnages sculptés du XIIe siècle.

On avait placé, de chaque côté du porche, des bas-reliefs comme à Moissac. Ils ont beaucoup souffert, mais on peut voir encore que c'est le même artiste qui les a sculptés. Ils ne sauraient fournir aucun détail intéressant. L'un représente saint Paul, l'autre saint Pierre. Je passe rapidement, mais je dois faire remarquer que, comme à Souillac, les bas-côtés sont divisés par des arcatures très fines, soutenues par des colonnes ornées de chapiteaux. La forme des bases de ces colonnes est très intéressante; elle se compose d'un premier tore aplati, séparé d'un second fort large et quelquefois orné par une gorge profonde. Les chapiteaux sont décorés de feuillages, mais l'un d'eux a reçu des figures. Le faire est sec, minutieux, très accentué. L'artiste y a représenté deux mortels dévorés par des monstres.

Enfin, dans des arcatures se trouvent sculptées les *Tentations du Christ par le Diable.* Des inscriptions indiquent même le lieu de la tentation, la cité sainte, Jérusalem. Ces figures ont beaucoup souffert. Jésus nimbé, vêtu d'un manteau et d'une tunique aux manches larges, terminées en pointe, a les pieds nus, forts et gros. La physionomie du Diable est hideuse, mais le dessin de ces figures est lourd et grossier. On voit encore un diablotin renversant la cité sainte. Je ferai remarquer surtout le costume de ces démons, semblable à celui porté par les habitants de l'enfer à Souillac, comme aussi les *clochetons à plusieurs étages* qui se trouvent aux arcatures, preuve manifeste que l'artiste a voulu imiter les dais des églises de l'Ile-de-France. Sur l'autre arcature

est figuré *Daniel dans la fosse aux lions*. Un ange se courbe vers lui. Le dessin des lions est conventionnel. D'autres représentations étaient encore sculptées de chaque côté, mais elles sont aujourd'hui complètement détruites.

Ce portail, on le voit, a dû être fait vers les dernières années du XII[e] siècle. Sa date doit être placée entre 1185-1205, peut-être au moment où on a terminé les dernières travées de la nef. C'est alors qu'on aura voulu un portail imagé, à l'instar des églises de l'Ile-de-France. Les sculpteurs qui l'ont décoré prouvent encore une fois que l'école du Midi, malgré l'influence évidente des artistes du Nord, est épuisée ; ces œuvres manquent de souffle, de jeunesse et de vie. Ce portail même ne saurait avoir droit à une place particulière dans le développement de l'histoire de la statuaire. Et si l'artiste qui l'a sculpté a élargi son dessin, perfectionné le nu, s'il a appris avec soin l'anatomie, s'il montre la science profonde qu'il a des objets extérieurs, ses travaux n'indiquent pas moins une pratique expéditive des formules d'atelier déjà apprises, l'uniformité monotone de ces bas-reliefs. Il appartient bien à cette école secondaire qui a travaillé à Souillac[1].

Cette abbaye mérite aussi de nous retenir quelques instants. C'est bien à tort qu'on a vu dans cette église une œuvre importante de l'extrême fin du XI[e] siècle, ou mieux des premières années du XII[e] siècle. Le profil des fenêtres, la nature même des arcs montrent que nous sommes déjà dans la seconde moitié de ce siècle. M. F. de Verneilh avait autrefois déclaré

1. L'église de Martel possède encore un porche orné de sculptures. Le Jugement dernier s'y trouve figuré, et cette décoration a été considérée, bien à tort, comme une œuvre de la seconde moitié du XII[e] siècle. Un examen, même sommaire, prouve au contraire que ce monument appartient au premier tiers du XIII[e] siècle. Le Christ occupe le centre du tympan. Il est là, assis, vêtu d'une tunique et d'un manteau, mais, détail qui a son prix, la moitié de sa poitrine est découverte pour montrer ses blessures. Sa figure me paraît avoir subi quelques restaurations. Il porte les cheveux longs, étend les bras vers des anges et pose les pieds sur un socle. L'artiste a dessiné, de chaque côté du Sauveur, des anges portant les uns la lance et les autres les clous et la couronne. Le mouvement de ces chérubins est tout à fait charmant; ils ont déjà la beauté gothique, et prouvent qu'une nouvelle esthétique est née. Placés plus bas, de simples mortels soulèvent le couvercle de leur tombeau. Ici encore le doute n'est plus permis, c'est la coiffure du XIII[e] siècle. Ce qui a pu faire croire à une date aussi ancienne, c'est que l'artiste qui a fait ce portail est encore en retard et fortement pénétré des procédés du XII[e] siècle : on remarque ici et là des plis archaïques dans le vêtement des personnages.

que ce monument ne saurait remonter à la deuxième moitié du XI[e] siècle, mais le savant archéologue croyait qu'il était du commencement du siècle suivant. Cette église était même pour lui le premier exemple des édifices à coupoles en croix latines, mais encore là il se trompait. On ne saurait accepter la date proposée par M. de Verneilh, la Chronique de Bernard Ithier dit expressément que l'évêque de Limoges, Jean, vint consacrer le monastère de Souillac en 1211 : *Nona die mai monasterium Solliacense consecratur a Joanne, episcopo Lemovicensi*[1]. C'est donc vers le milieu du XII[e] siècle qu'on a rebâti cet édifice. Le plan de l'église n'était pas à coup sûr celui qu'elle possède aujourd'hui. Une tour massive qui conserve encore ses modillons à personnages obstrue l'entrée primitive. La sacristie actuelle est sous cette tour, et un portail fait au XVII[e] siècle donne accès à celle-ci. J'attirerai l'attention sur cette tour, qui a été, pour moi, élevée vers le commencement du XIII[e] siècle, sans que je puisse en préciser la date et qui a nécessité la destruction de la façade de l'église primitive, témoin encore la rose que l'on voit sur l'ancien mur, maintenant cachée par l'orgue. C'est à ce moment que l'architecte a dû se demander s'il fallait détruire l'ancien porche de l'église. Il résolut le problème par l'affirmative, mais les sculptures du portail avaient dû faire une certaine impression sur son esprit, et sans conserver le porche, il garda un certain nombre de bas-reliefs qui appartenaient à sa décoration. Qu'a-t-il fait du tympan ? Je l'ai vainement cherché ! Retrouvera-t-on peut-être un jour cette œuvre sculptée dans la maçonnerie d'une maison du bourg ou dans un coin obscur de l'église ? Je ne sais, mais toujours est-il que l'architecte plaça, pour les conserver, sur le mur intérieur de cette façade, les différents fragments qui nous sont parvenus. C'est la seule raison pour moi de la place qu'occupent en ce moment ces sculptures. Elles n'auraient sans cela aucun sens.

Le trumeau que nous avons faisait donc partie de l'ancienne façade : il est grand et haut, il pouvait supporter un tympan assez fort[2]. A le voir, on se rend compte qu'il a été collé sur le mur et

1. Dom Bouquet, *H. G.*, XVIII, p. 228. Par *monasterium*, il faut comprendre ici l'église.

2. Je ne connais aucune monographie sur l'église de Souillac. J'ai dû faire

qu'il n'a rien de commun avec lui. Les deux mascarons, avec leur bouche ouverte, aux veines parfaitement indiquées prouvent qu'on a restauré à cette époque les archivoltes. Ceci dit, voyons rapidement à quelle date ces sculptures ont été faites. Nous avons deux bas-reliefs où sont figurés saint Pierre et le prophète Isaïe. Le prince des Apôtres tient d'une main deux clefs, de l'autre un livre. Je ferai remarquer la décoration inférieure de ce bas-relief, le ruban perlé que nous retrouverons à la fin du XII[e] siècle, sur les églises de l'Ile-de-France. La pose de l'apôtre est particulière et son costume est très orné, mais c'est surtout le prophète Isaïe qui est pour moi d'un plus haut intérêt. Il tient un phylactère et ses vêtements sont très mouvementés; on les dirait emportés par le vent, formule familière à la fin du XII[e] siècle, dans le Midi de la France. La tête est petite, un peu longue, mais maigre; les yeux à l'antique sont fins et très creux, la barbe est divisée en mèches assez longues, mais non tressées. Les cheveux retombent sur les épaules. Il est vêtu d'une tunique aux larges manches, formant rebord et d'un manteau, pourvu d'une broderie très riche, de ces orfrois si aimés pendant la deuxième moitié du XII[e] siècle. La pose est contournée et révéle le côté maniéré, précieux de l'artiste. Les mains finement dessinées indiquent la science du sculpteur, mais déjà le petit doigt s'écarte avec affectation des quatre autres. A en juger par ces deux bas-reliefs et par les sculptures déjà étudiées, celles-ci appartiendraient au dernier tiers du XII[e] siècle, mais l'étude du trumeau pourra nous donner une date plus exacte. Le *Sacrifice d'Isaac* et *Trois Lutteurs* s'y trouvent figurés. Ces représentations prouvent l'imagination un peu confuse de notre artiste. Je ferai remarquer tout d'abord les cheveux d'Isaac, coupés court sur le front et ramenés sur le devant de la tête, ils retombent en petites boucles sur les oreilles. C'est la coiffure du commencement du XIII[e] siècle. Mais on voit cependant que l'artiste a figuré Abraham comme un personnage âgé, car il lui a donné la barbe. Les anges sont aussi dignes d'attention, l'un d'eux est semblable à ceux sculptés sur la façade de nos églises du

moi-même l'analyse des différentes parties de cette église. J'ai été étonné aussi de ne point trouver une photographie de ces bas-reliefs. Le musée du Trocadéro a heureusement moulé le trumeau et le bas-relief représentant un prophète.

XIIIᵉ siècle avec son sourire fin, ses yeux mi-clos, ses cheveux courts passant sur les oreilles. Mais là où l'artiste nous fournit la date à peu près exacte de ces sculptures, c'est en dessinant les trois lutteurs. Ils sont nus jusqu'à la ceinture et ont simplement une sorte de jupe qui couvre les jambes. Notre artiste excelle à faire le nu : il est ferme, précis, et les vêtements collants trahissent des formes nettement accusées. Ce dessin robuste, ce modelé mâle et hardi, comme aussi les attitudes justes et précises de ces personnages, la cadence même des lignes de ce groupe prouvent une époque relativement récente. Mais où le doute n'est plus permis, c'est dans le dessin des ceintures. Remarquez leur attache, toute particulière, telle que nous la rencontrons sur des monuments de la fin du XIIᵉ siècle, et dont l'*Hortus deliciarum* nous fournit de nombreux exemples. Ce sont de petits cordons en cuir qui passent les uns dans les autres et qui serrent fortement la ceinture autour des reins. Remarquez aussi la clef et la bourse pendues aux ceintures. Mais il y a plus encore : les cheveux courts ramenés sur le front, et laissés un peu plus longs sur les oreilles, enfin les rides fortement accusées sur le visage de ces lutteurs montrent que nous sommes déjà aux dernières années du XIIᵉ siècle. Je ne serai pas aussi affirmatif pour le bas-relief qui représente la légende du moine *Théophile tenté par le Diable*, ainsi que pour le petit pilastre décoré de feuillages et d'animaux, au faire si soigné et si fouillé. Je les crois du commencement du XIIIᵉ siècle. Je pense, sans pouvoir le certifier, qu'on a fait ce bas-relief au moment où on a placé la tour. L'architecte aura désiré peut-être un autre fragment sculpté pour orner le mur qui aurait été trop nu. L'expression de la tête, la barbe en pointe du saint, la figure même du Diable, son costume semblable à celui de Beaulieu, me font croire à l'âge plus récent de ces travaux. Je verrai même dans le dessin du bas-relief du moine Théophile un artiste qui est apparenté à celui qui a fait le portail de Conques. Ce sont les mêmes yeux, le même air de tête.

Je dois conclure. Le trumeau et les prophètes appartiennent à un ancien portail qui se trouvait sous la *rose*, aujourd'hui cachée par l'orgue. Lorsque l'architecte a construit au commencement du XIIIᵉ siècle la tour, il a conservé le trumeau et les deux bas-reliefs ; mais comme cette décoration lui paraissait insuffisante, il a fait

sculpter le petit pilastre et la légende de Théophile. Mais je dois avouer cependant que ce n'est qu'une simple hypothèse, car je pourrais bien accepter ces deux bas-reliefs comme faisant, eux aussi, partie de la décoration du portail sculpté aux dernières années du XII[e] siècle. La construction de cette tour, sans caractères bien particuliers, serait alors du premier tiers du XIII[e] siècle [1].

Étudions maintenant le *portail* intéressant de l'église de Cahors. Cet édifice a subi à travers les âges de notables modifications. Les fenêtres en plein cintre de l'extérieur se profilaient sur les murs latéraux aujourd'hui cachés par la construction du portail nord. Ce monument a dû être élevé vers la seconde moitié du XII[e] siècle, il est très apparenté avec celui que nous venons d'étudier. Mais le porche, qui est pour nous d'un très grand intérêt, a été, à une date que nous allons chercher à préciser, plaqué sur le mur latéral. Cette construction resta même indépendante, des arcatures aveugles décorèrent les bas-côtés du porche, mais plus tard, on ouvrit au XIV[e] siècle une fenêtre qui changea un peu l'aspect de cette construction. Examinons rapidement ce monument. Les chapiteaux qui ornent les arcatures des bas-côtés ne peuvent fournir aucun renseignement sur la date de la construction; certains même ont été refaits, d'autres sont décorés de fruits et de

1. *L'Église de Carennac*, un peu éloignée de la voie ferrée, a conservé encore un portail sculpté qui représente Jésus en gloire, entouré des Évangélistes. On a placé au bas les disciples du Sauveur, au haut, figurant le ciel, des anges, quelques-uns même à genoux font escorte à Jésus. Les têtes des apôtres sont vulgaires, et le Christ surtout manque de noblesse. Le front bas, les yeux petits, les cheveux retombant sans grâce sur les épaules, il apparaît tout à fait vulgaire. Sa physionomie est même morose, revêche, presque menaçante. Il tient un livre à fermoir richement orné. Mais, il faut remarquer le dessin fin, minutieux de l'artiste qui a exécuté ce travail. Les pieds du Sauveur sont traités d'une manière très réaliste, il veut montrer sa science. Le costume de l'ange est aussi à considérer, mais ce sculpteur manque de goût, les poses de ses personnages sont gauches et gênées. De petites nuances de détail nous avertissent que déjà le XII[e] siècle est fini; témoin les cheveux courts de ces personnages tombant tantôt en boucles sur les oreilles, tantôt sur les épaules. Notre artiste *ne différencie pas toutes ces mèches, mais au contraire les unifie.* Voyez aussi le dessin des anges : petites figures rondes, à la mine éveillée, aux cheveux courts formés de petites mèches frisées. Enfin j'attire l'attention sur la décoration de l'archivolte ornée d'animaux, Ce travail a été fait vers la fin du XII[e] siècle. Il doit être contemporain de celui de Beaulieu (1190-1205).

feuillages. On sait du reste que cette décoration s'est maintenue fort longtemps au XIIIe siècle. Mais les modillons qui soutiennent la corniche, ornée de denticules donnent quelques indications. La femme qui appuie les mains sur les joues, ces vieilles ridées nous reportent sans conteste aux premières années du XIIIe siècle. Que dire aussi des gargouilles et de cette figure de moine qui a le capuchon de sa cape relevé sur la tête? Certes, j'accorde que le dessin est bien inférieur, que l'artiste a accusé un peu trop les méplats des joues, que le rictus de ces figures est schématique, mais après un examen minutieux, on se rend compte que nous avons ici l'influence des artistes septentrionaux. Elle est, nous allons le voir, manifeste à Cahors.

Au-dessus de la corniche, il y avait de petits personnages, mais je ne puis dire si c'était des anges, car ces figures ont beaucoup souffert. J'ai cherché vainement leurs ailes. L'artiste a placé tout autour de l'arcade ogivale, une frise décorée de figures fort intéressantes pour nous. Ce sont des personnages; les uns sonnent du cor, d'autres luttent, enfin quelques-uns chassent des animaux. Ces petites scènes de genre annoncent déjà de nouvelles conceptions. Le dessin de ces figures avec les plis fins, menus et verticaux de leur tunique, nous rappellent d'une manière déjà lointaine ceux de l'école du Nord. Les attitudes si justes et si précises, les gestes si finement rendus de ces personnages, la forme même des animaux ne nous permettent pas de considérer ces sculptures comme des œuvres du XIIe siècle.

Des arcatures aveugles ornées de roses avaient été placées dans l'intérieur du porche, mais le dessin de ces ornements est sec, schématique, et nous montre que nous avons ici un atelier secondaire. Les tailloirs assez minces sont décorés soit de feuilles, soit de ces rubans que nous avons déjà remarqués à Beaulieu. Les têtes humaines aux cheveux courts, au visage rond, à la bouche profonde, qui se trouvent représentées au-dessus des archivoltes indiquent aussi le XIIIe siècle. Voyez le petit homme à cheval, si finement dessiné, le harnachement du destrier, ces animaux longs, au corps souple, sortant la langue dans leur course rapide poursuivis par des chasseurs munis d'arcs flexibles. D'autres tout nus, armés d'un bouclier, combattent ces animaux féroces. Plus loin encore, un maréchal ferre un cheval. La réalité est scrupu-

leusement étudiée, et la simplicité naïve de tous ces détails est finement rendue. L'artiste n'omet rien, témoin les accessoires de la selle, la pose de l'homme qui accomplit son travail, les instruments qui servent au maréchal-ferrant, en un mot, ces mille riens qui indiquent le XIIIe siècle. C'est en effet vers 1205-1210 que ce portail a été sculpté.

Il peut se diviser en deux parties[1]. La première comprend la décoration sculptée, à la seconde appartiennent les deux portes sans trumeau, pratiquées dans la partie inférieure. Ces portes sont gothiques, décorées de distance en distance de fruits, de feuillages. Le dessin des bases qui restent encore nous ramène toujours à la date indiquée, mais cette construction, il faut l'avouer, est lourde, massive, la main-d'œuvre trahit la faiblesse de l'architecte.

La première partie du tympan est la seule intéressante. Le sculpteur a représenté au milieu le *Christ en gloire*, deux anges placés à côté le montrent aux fidèles. D'autres chérubins sortent des nues pour faire cortège à Jésus et acclamer le Sauveur. Ils sont vêtus d'une tunique et d'un manteau, mais il faut remarquer les manches larges de la tunique, qui laissent à nu les bras jusqu'aux coudes. La tête de ces anges est ronde, ils ont les cheveux courts, divisés en petites mèches. Le dessin même des ailes, la mimique simple et naïve de ces anges nous reportent encore aux premières années du XIIIe siècle. Et que dire de celui qui soutient la *gloria* du Sauveur, et de son compagnon placé au bas, le seul qui soit resté encore intact avec sa petite figure souriante et si douce !

Le Sauveur est au centre de la composition, il bénit à la latine et tient l'Évangile. Vêtu d'une tunique et d'un manteau, il n'a pas, comme à Beaulieu, la moitié de la poitrine nue, mais les larges manches de sa tunique laissent à découvert les bras jusqu'aux coudes. Son visage est semblable à celui des Christs du XIIIe siècle. Les cheveux séparés au milieu du front tombent en boucles fines sur les épaules, laissant à découvert les oreilles, mode qui devint générale au XIIIe siècle. Les yeux du Christ sont dessinés à l'antique, mais profondément creusés. Mais ce qui est digne de remarque, ce sont les plis fins, menus, verticaux du vêtement, preuve sans réplique de l'influence des sculpteurs septentrionaux.

1. Pour la photographie du portail, Robert, n° 96.

L'artiste n'a point fait preuve d'un goût très sûr dans la division de ce tympan. Il a placé deux petites frises de chaque côté de Jésus; l'une d'elles a — chose étrange — au-dessus le soleil et la lune. Ces petits bas-reliefs représentent le martyre de saint Étienne. On voit tout d'abord ce saint escorté par quatre personnages qui ont l'air d'être courroucés contre lui; plus bas, l'élu de Dieu prêche, mais ses auditeurs se bouchent les oreilles. De l'autre côté, l'artiste a représenté le Christ accompagné de saint Étienne, qui a été transporté dans le Paradis, tandis que plus bas nous avons sa lapidation. Saint Étienne, à genoux, prie le Seigneur. La main divine, du haut des cieux entr'ouverts, sort du nuage pour prouver sa sainteté. Je ferai remarquer les plis schématiques de la tunique des personnages; l'artiste a dessiné de petits ronds sur leur poitrine, comme c'était la mode dans le Midi à la fin du XII[e] siècle. La coupe des vêtements indique aussi cette date: tunique courte, serrée à la taille par une ceinture. On pourrait en dire autant de la manière de dessiner les cheveux de tous ces personnages, mais le ciseau est sec, un peu fin, sans perdre pourtant de son habileté et de son aisance.

Notre artiste a figuré plus bas les *Apôtres* et la *Mère du Sauveur*. Celle-ci occupe le centre de cette composition qui représente l'*Ascension du Christ*. Les apôtres sont placés, deux par deux, dans des arcatures trilobées, finement sculptées et surmontées de clochetons et de petites églises. On peut remarquer surtout l'étroitesse de ces baies et leur longueur, preuve d'une époque tardive. Les disciples du Sauveur causent entre eux. Ils sont debout, vêtus d'une tunique longue et d'un manteau. Le dessin de ces personnages est très fin; faible est aussi le relief, mais je ferai remarquer encore les vieilles conceptions de l'école d'Aquitaine. Les jambes croisées des personnages, les plis en coups de vent des vêtements, l'étoffe collante des costumes, les mille plis de la tunique en font foi. Mais à côté de ces anciennes formules d'atelier, de nouvelles conceptions esthétiques se montrent aux yeux, qui prouvent une plastique plus savante. On se préoccupe déjà moins du détail, on dessine avec une minutie moins scrupuleuse les accessoires; les figures des personnages ont un caractère plus impersonnel, plus idéaliste, si je puis dire. C'est un art gracieux, déjà noble, qui interprète plus qu'il ne copie la nature. Ces transfor-

mations indiquent l'influence septentrionale et prouvent que le Midi s'est converti à ces nouvelles conceptions esthétiques, qu'il a adopté bien des traits du style étranger. Ces sculptures nous montrent aussi l'effort des artistes pour se dégager des habitudes prises depuis longtemps. On pressent même une crise d'incertitude, on devine une génération d'artistes préoccupés surtout de créer des œuvres nouvelles, plus en harmonie avec les sentiments intellectuels et religieux de la société. L'école méridionale cherche à se rajeunir; elle fait appel à la science, à l'habileté des artistes de l'Ile-de-France, mais elle ne saurait s'approprier leur émotion devant la nature, leur vaillance, leurs belles créations dues surtout à la pondération et à une interprétation émue du monde extérieur. Non, les efforts de ces artistes secondaires ne sauraient produire un nouvel essor. L'arbre est déjà trop faible, trop débile; il manque de sève pour être capable de supporter une greffe aussi puissante. Le mélange des deux arts ne pouvait aboutir qu'à des œuvres sans grande originalité, mais encore habiles et aisées.

La Vierge placée au milieu de cette composition est bien digne d'intérêt. Vêtue d'une tunique longue et maintenue par un *fermoir* au milieu de la poitrine, elle a la tête couverte d'un voile formant *guimpe*, qui retombe en petits plis. Tous ces détails ne sauraient convenir à une œuvre du dernier tiers du XIIe siècle, et prouvent une fois de plus la date assignée à ce porche. Mais, tandis que sa partie supérieure, anges, Christ, bas-reliefs, peut nous montrer un écho affaibli des œuvres des artistes du Nord, les transformations heureuses qu'ils ont fait subir à la statuaire, la zone inférieure est rétrograde, stationnaire, et n'accuse pas un très grand progrès. Seul, l'apôtre, placé à la fin de la série des disciples du Sauveur, nous donne l'impression idéaliste de l'art du commencement du XIIIe siècle.

On le voit, ce portail n'est pas, comme on l'a cru, une œuvre de la seconde moitié du XIIe siècle. Il a été effectué vers 1200 et a dû être terminé vers 1210. Il est une nouvelle preuve de l'influence des artistes de l'Ile-de-France sur les écoles locales du Languedoc à la fin du XIIe siècle.

L'église de Conques possède, à côté de son magnifique trésor et d'un petit musée placé dans le cloître, un portail imagé. Je ne par-

lerais pas de l'église elle-même, car ces travaux sont consacrés à l'étude de la statuaire, si les chapiteaux n'étaient pas décorés de scènes religieuses. Les archéologues qui ont étudié Sainte-Foy de Conques considèrent cette église comme un monument élevé vers 1035-1066. Ce serait donc sous l'abbé Odolric que l'église aurait été construite. M. Anthyme Saint-Paul a récemment écrit au sujet de cette église qu'elle faisait partie d'un groupe intime dont les trois membres sont Saint-Jacques de Galice, Saint-Sernin de Toulouse et Sainte-Foy de Conques. Il lui répugne à la vérité de reconnaître que Sainte-Foy de Conques serait la tige de cette auguste famille, mais devant les indications historiques, il est forcé d'avouer que celle-ci fut bâtie la première, c'est-à-dire de 1035 à 1065. « La barbarie relative des chapiteaux et quelques profils ne nous empêcheraient pas d'admettre que Sainte-Foy pourrait être une imitation libre et réduite de Saint-Sernin, car on n'avait pas à Conques, malgré les pèlerins qui y venaient ou y passaient, les ressources en artistes qu'offrait la grande ville. Seulement, il faudrait en même temps prétendre que cette copie n'a pu être exécutée que lorsque le bâtiment de Saint-Sernin était assez avancé pour s'offrir à l'attention, c'est-à-dire vers 1130, ce à quoi le style de l'église de Conques, clocher et portail mis à part, répugne absolument. » Et il ajoute en terminant : « De bonne grâce donc nous convenons que Saint-Sernin n'a pas poussé comme un champignon, qu'il a été préparé, et que l'essai préparatoire s'est produit entre l'Auvergne et Toulouse. » Mais ce qu'il nous faut retenir, c'est l'affirmation du savant archéologue : « Nulle église n'annonce Saint-Sernin aussi bien que celle de Conques, par son déambulatoire, son transept à collatéraux, les arcs surhaussés de sa nef, par l'ordonnance binaire des murs terminaux des croisillons, par la section horizontale des piliers et le dessin des arcades des tribunes. » Nous avons montré déjà qu'on ne saurait prétendre à une date aussi reculée pour la construction de l'église de Saint-Sernin de Toulouse, nous prouverons bientôt que Saint-Jacques de Compostelle a été reconstruit vers la seconde moitié du XIIe siècle. Il nous reste à voir maintenant si les affirmations de M. Anthyme Saint-Paul peuvent être acceptées pour Sainte-Foy de Conques.

Quand on pénètre dans l'intérieur de l'église, on est tout à fait

étonné de la hauteur prodigieuse des voûtes. Elle donne l'impression qu'on a voulu imiter, si je puis dire, les architectes du Nord, avec des formes romanes. Elle ressemble aux églises des grandes abbayes, et comme on l'a vu avec raison, à Saint-Sernin de Toulouse et à Saint-Jacques de Compostelle. Mais je ne veux point m'attarder à la description intérieure de cette église, à l'analyse du déambulatoire aux colonnes ornées de bases si riches, aux profits si fortement creusés. Ce qui est pour moi d'un plus grand intérêt, ce sont les quelques chapiteaux imagés qui décorent le chœur et les bas-côtés de l'église. Certains sont décorés de centaures, d'aigles ou de personnages complètement nus, placés entre des animaux. Le dessin de ces figures, de ces bêtes, est déjà de la seconde moitié du XIIe siècle. Les têtes d'animaux qui servent de modillons aux corniches du transept nous prouvent aussi que c'est à la même époque qu'on les sculpta. On se croirait déjà même à Saint-Gilles du Gard. Trois chapiteaux ne peuvent pas avoir été exécutés de 1035 à 1066; l'un d'eux représente le Seigneur tenant une coupe de chaque main, on pourrait pressentir la main de l'artiste qui a travaillé au portail. Je ferai aussi remarquer l'illustration d'un chapiteau qui est placé dans le transept, à gauche. On y voit une ville dont la porte ouverte, réalistement rendue, est pourvue de pentures. A côté sont figurés différents personnages qui portent le costume de la seconde moitié du XIIe siècle. Nous avons aussi l'Annonciation, dont le dessin de l'Ange et de la Vierge, ses vêtements, nous ramènent toujours à cette date. On le voit, sans analyser avec soin les piliers et les profils des moulures, le tracé des bases des colonnes déjà si savantes, l'analyse rapide de quelques chapiteaux figurés nous ont permis d'affirmer que nous ne sommes plus en présence de l'église bâtie par Odolric, mais d'une autre construction qui date de la seconde moitié du XIIe siècle. Il serait intéressant de trouver un jour la mention, comme pour l'église de Soulliac, d'une nouvelle dédicace, qui aurait eu lieu vers les commencements du XIIIe siècle. On pourrait alors placer cette nouvelle construction vers 1140.

Mais passons rapidement au portail. Je crois inutile de faire remarquer les moulures déjà sèches, les gorges profondes et froides de l'archivolte. Ce sont des détails qu'on observe aussitôt. Je dois

dire aussi que le plan de ce portail ne correspond pas à celui de la vaste église, à une nef pourvue de bas-côtés. Il est petit, mesquin, avec ces deux portes basses et donne même l'impression de pauvreté, d'une petite église de campagne. C'est déjà un sûr indice, un témoignage probant que ce portail a été élevé à un moment où l'abbaye déclinait, où peut-être même les artistes étaient rares dans la région. Les moines se contentèrent donc de ce petit portail qui ne saurait convenir à l'église si grandiose de cette importante abbaye[1].

L'iconographie du porche est confuse. Les figures sont comme à l'étroit dans ce cadre. L'artiste les a entassées, et sa composition manque d'unité. Il a voulu représenter, comme on le désirait à cette époque, le *Jugement dernier*. Le thème n'est déjà plus le même que celui de Beaulieu, mais montre par bien des détails introduits que le canon iconographique est déjà fixé. C'est ainsi qu'on va reproduire le Jugement dernier sur les portails des églises des XIIIe et XIVe siècles. Le Sauveur occupe le centre de la composition. Il est dans une gloire parsemée d'étoiles. Vêtu d'une tunique aux larges manches, nimbé, l'artiste a laissé le bras droit nu et une partie du côté gauche à découvert. Il n'a pas négligé d'accuser les plis de la chair et des côtes. La figure n'est plus celle qu'avait le Sauveur au XIIe siècle, on voit déjà le canon gothique se faire jour : visage assez allongé, yeux à l'antique, petits, fortement creusés, barbe fine, mais en pointe, enfin cheveux longs, placés derrière la tête. Il est assis sur un fauteuil sans bras. Audessus est placée une grande croix, preuve de son martyre, et sur le bord horizontal, nous avons de petits anges qui tiennent les clous de la Passion. D'autres sonnent de la trompette. Ces détails, comme on le voit, nous ramènent toujours vers le premier tiers du XIIIe siècle. Enfin quelques chérubins portent un flambeau ou des banderoles, d'autres représentés à mi-corps, sortent des nues. Il faut remarquer surtout le petit ange qui tient à la main un écu pointu, pas trop long, et une épée large, mais plate, comme celle du commencement du XIIIe siècle. Il a même un gonfanon. Les ailes de ces petits anges, la manière de faire les nuages, la pose

1. Cf. pour Conques la monographie de M. l'abbé Bouillet, *L'église de Conques et son trésor*. Pour les photographies, Robert, n° 13.

même des doigts pour soutenir le livre, le profil de ces chérubins nous reportent encore au commencement du XIIIe siècle[1].

L'artiste a divisé sa composition en deux parties; il a placé d'un coté les Élus, de l'autre les Réprouvés. La Vierge Marie est là, debout, à la droite du Sauveur; elle a les mains jointes et implore sa clémence. Ce détail iconographique nous reporte au XIIIe siècle, mais il y a plus. Le costume est lui-même une date. La mère du Sauveur est en effet vêtue d'une tunique longue, sorte de robe aux manches larges, et porte un manteau qui peut nous fournir un renseignement précieux. Ce n'est plus le long châle dans lequel les femmes du XIIe siècle se drapent, la tête couverte, mais un manteau en forme de cape, descendant jusqu'aux genoux et maintenu par un fermoir au milieu de la poitrine. On ne saurait citer un seul exemple d'un vêtement pareil avant le commencement du XIIIe siècle. Il est aussi nécessaire de remarquer avec quelle liberté l'artiste dessine les costumes de ces personnages. Il retourne largement les étoffes, ainsi que les plis des vêtements. Saint Pierre vient ensuite, vêtu d'une tunique longue, de l'étole; il porte aussi une chasuble assez ample et tient d'une main une grosse clef, de l'autre un bâton assez fort. Sa

1. Je dirai deux mots seulement de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, qui n'a conservé qu'une façade relativement intéressante. Décorée de deux arcatures, fenêtres géminées en plein cintre, elle a beaucoup souffert. Mais ce qui est seulement digne d'attention, ce sont les colonnes du premier étage qui soutiennent une corniche, car sur l'un de ces pilastres se trouvent Adam et Ève, sur l'autre un archange. Ce dernier tient un sceptre surmonté d'un fleuron où un oiseau est posé. Je ne sais si le livre qu'il a à la main est de cette époque, car il m'a paru un peu trop grand et trop lourd pour la statue de l'archange. Il a pu être refait. Cette œuvre, quand on la voit pour la première fois, paraît archaïque : la figure est sévère. la barbe longue, tressée comme au XIIe siècle, la bouche aux lèvres épaisses, largement fendue. Ajoutez à cela les cheveux longs, flottants, mais déjà frisés aux extrémités. Ce qui donne aussi à cette décoration le caractère archaïque, c'est que la tête de l'archange a beaucoup souffert. Pourtant, une étude plusieurs fois répétée de cette statue prouve le contraire : les pieds chaussés de souliers gros et lourds, les plis des vêtements profondément creusés indiquent comme date aussi le dernier tiers du XIIe siècle. Le dessin est froid, maigre; la manière dont l'artiste a soutenu le manteau au milieu de la poitrine de l'archange, son intention de le laisser flottant, rejeté derrière le dos, les grandes manches terminées par un galon fort large qui entoure étroitement le poignet, nous reportent à l'extrême fin de ce siècle. C'est ce que confirme aussi l'étude des statues d'Adam et d'Ève, témoin le dessin si minutieux, si fin du serpent. Avec quel soin l'artiste a sculpté l'écaille et quel souci il a eu d'accuser les côtes, la musculature de nos premiers parents. Ces sculptures dénotent un praticien habile et non un grand artiste. Ces œuvres assez médiocres ont pu être faites de 1190 à 1200.

figure vieillotte indique un art en complète décadence. A ses côtés, un autre personnage sans nimbe, tient aussi un gros bâton, mais est vêtu d'un manteau sans capuchon, attaché par un fermoir. Je n'ai pu identifier ce personnage. A ses côtés, un évêque, la crosse en main, présente au Christ, un roi déjà vieux. Ce dernier a les cheveux courts et porte une tunique qui descend jusqu'aux genoux. Sa couronne est ornée de fleurons assez hauts. On a cru que c'était Charlemagne présenté par l'abbé Begon. Je ne le crois pas, car c'est un roi capétien qu'on a voulu représenter; on fait sans nul doute allusion à une visite rendue par un grand personnage à l'abbaye. Il porte en effet à la main un sceptre à fleurs de lis très accentuées, larges et grandes.

Des acolytes viennent ensuite au nombre de trois, ils portent soit une charte, soit une bourse, enfin des reliques. Derrière eux, s'avance un abbé mitré, revêtu d'une tunique et d'un manteau à capuchon. Enfin, à l'extrémité de la frise, sont figurées deux femmes, dont l'une est assise. Le costume dont elles sont revêtues appartient encore à celui de la fin du XIIe ou des premières années du XIIIe siècle.

Un ange tenant une couronne, figuré au haut de cette scène, complète la partie supérieure du tympan. Une église, dont on ne voit que deux travées se trouve représentée dans la zone inférieure; un autel est placé dans la première de ces travées, sur lequel est posé un calice, dans la seconde est sculpté un siège. Une femme prosternée, les mains jointes, prie; la main divine touche sa tête, preuve de sa béatification. C'est sans nul doute sainte Foy. Son costume trahit aussi la même époque : tunique et manteau, mais guimpe assez longue autour du cou.

Enfin le Jugement dernier s'accomplit. Voici les morts qui ressuscitent et sortent de leurs tombeaux. Placés sous les pieds du Sauveur, nous voyons saint Michel et Satan qui se disputent l'âme d'un mort, C'est la pesée des âmes, thème favori au XIIIe siècle, mais déjà figuré pendant le dernier tiers du siècle précédent. Plus bas encore un personnage, peut-être saint Pierre, se tient debout à l'entrée d'une demeure, qui personnifie la Jérusalem céleste. Il fait pénétrer les élus dans le Paradis. J'attire l'attention sur la décoration de la porte de cette maison. Les pentures que l'artiste a sculptées, avec un réalisme surprenant, reproduisent le dessin

de celles du XIIIe siècle. Il faut remarquer les verrous, les enroulements si fins et déjà compliqués de ces pentures, enfin la serrure si profonde de la porte.

Avec quel soin le sculpteur a indiqué les élus! Il les a placés, chose singulière, dans des arcatures. Ce sont d'abord les Apôtres, puis, parmi eux, Abraham qui occupe le centre de cette composition. C'est bien lui qui reçoit deux âmes, car je ne crois pas que ce soit le Sauveur, vu l'absence de nimbe crucifère donné toujours au Sauveur, et nous savons du reste qu'à Saint-Trophime d'Arles ce thème est figuré. Les Martyrs viennent ensuite, les uns tenant une palme, les autres un calice, des Vierges couronnées et portant des urnes, enfin des Saintes avec des lampes.

L'artiste a voulu rendre l'enfer horrible, mais sa composition manque d'unité. Il est souvent trivial sans nécessité. Ses figures manquent surtout de proportion, et si le dessin prouve une très grande habileté, si le soin des accessoires indique un sculpteur déjà savant, ses figures grimaçantes sont conventionnelles et montrent qu'il n'a pas su atteindre l'expression vraie. Certes, il a voulu personnifier les vices : ce sont tour à tour l'Avarice, l'Adultère, la Luxure, l'Ivrognerie. Il nous montre même avec ostentation les châtiments raffinés infligés par les démons à ces réprouvés. Les uns leur arrachent la langue, les autres les enlacent ou les tiennent sous leurs pieds. C'est bien l'enfer tel qu'on va le figurer durant deux siècles, tel que le décrivaient les Mystères. Ces représentations et le dessin de toutes ces scènes nous reportent encore au commencement du XIIIe siècle. Des têtes même sont complètement gothiques, témoin le personnage sur lequel le Diable appuie les genoux.

Qu'on me permette cependant de dire, en terminant cette description, que ce portail est en tous points inférieur à tous les monuments déjà analysés. Il est laid et vulgaire. La raison en est que la pierre était fort dure et que le ciseau du sculpteur n'a pu vaincre cette première difficulté. C'est possible. Mais il faut cependant ajouter qu'à côté des procédés expéditifs de l'illustration, la vulgarité des physionomies, l'aspect d'un monde d'où la vie est absente, le manque d'émotion et de poésie donnent une impression désagréable au spectateur. Que nous sommes loin de celle qui se dégage de la vue intérieure de l'église !

J'en dirais tout autant des statues qui sont placées, ou, pour mieux dire, suspendues aux murs du transept. Leur place n'était pas sans doute celle qu'elles occupent en ce moment. Où étaient-elles posées? Je l'ignore, et j'ai vainement cherché leur place. Ce sont des statues debout, telles qu'on les sculptait à la fin du XIIe siècle. Je croirais volontiers qu'elles étaient placées sur la façade, car elles sont peintes comme les bas-reliefs du portail. Nous avons l'*Annonciation*, le *Christ* et *deux Apôtres*. Ces œuvres sont sans grâce, elles manquent de proportion. Il faut remarquer surtout les plis lourds et gros des vêtements.

Je voudrais avant d'abandonner le monastère de Sainte-Foy de Conques mentionner le cloître dont on a découvert en 1890 quelques arcades. C'est la partie occidentale de cette construction. A quelle époque ce préau a-t-il été élevé ? Consultons encore les chapiteaux à figures. Je répondrai tout de suite que c'est vers l'extrême fin du XIIe siècle qu'ils ont été sculptés, témoin le personnage qui joue de la viole, vêtu d'une tunique serrée à la taille par une ceinture, qui serait même du commencement du XIIIe siècle. Remarquez aussi les chapiteaux à feuillages formant crochets, ceux qui représentent des centaures ailés, des oiseaux qui boivent dans un calice, enfin celui où se trouve sculpté un jongleur. J'attire aussi l'attention sur un chapiteau qui a dû appartenir à l'église : un roi assis tenant à la main un sceptre à fleur de lis. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau retenu par une agrafe. Son épée a la forme de celles de la fin du XIIe siècle. Mais ces sculptures ne dénotent aucune originalité, le dessin de ces chapiteaux est souvent lourd, quelquefois grossier, souvent vulgaire.

L'étude de ces différents monuments conservés à Conques et qu'on a cru bien à tort d'une antiquité assez reculée, nous montre qu'il n'y eut pas, à proprement parler, d'atelier de sculpture dans l'abbaye de Sainte-Foy. On ne découvre aucune tradition d'école, aucune influence d'un foyer artistique déjà créé. Toulouse n'a pas enseigné à ces sculpteurs. On se trouve, à mon avis, en présence d'un petit groupe d'artistes qui ont travaillé soit à l'église, soit au cloître, puis d'autres ont fait le portail. On sent même en analysant leurs œuvres qu'ils ont vu les monuments gothiques, qu'ils ont même étudié les sculptures du Nord, mais, artistes de

second ordre, ils n'ont pu fournir des travaux intéressants. Leurs œuvres dénotent avant tout du métier. Elles sont savantes, assez aisées, mais rien de plus.

Les derniers monuments que nous venons d'étudier nous prouvent aussi que certains centres sont privés de dispositions artistiques. Ils ne créent aucune école durable, ils ne font que recevoir des artistes de second ordre ou même ceux des régions mieux dotées. Il naît alors dans ces milieux des foyers artistiques factices, d'une durée éphémère, et les travaux terminés, ces sculpteurs émigrent sans laisser de traces durables de leur passage. L'école disparaît aussitôt. Ces abbayes, ces cathédrales sont donc des îlots privilégiés, qui ont pu, grâce à leur richesse, appeler du dehors des artistes qui ont produit des œuvres le plus souvent médiocres, à coup sûr secondaires.

C'est surtout vrai aussi pour la partie voisine des Pyrénées. Là, la statuaire est franchement mauvaise. En l'étudiant, je vais montrer comment un style se déforme, s'altère et devient quasi la caricature des belles œuvres précédentes. Ce petit coin éloigné est pour nous d'un très grand intérêt, il va nous permettre en effet de constater qu'à mesure qu'on s'éloigne du vrai centre artistique, qui a produit pendant la seconde moitié du XII[e] siècle le grand mouvement sculptural de Moissac et ensuite de l'Ile-de-France, les qualités des grands sculpteurs sont méconnues. Les artistes de ces régions ne regardent plus la nature, ils se contentent au contraire de formules toutes faites, de procédés transmis. On peut dire que c'est une règle invariable, elle éclaire même d'un jour nouveau l'histoire de la statuaire. Je prouverai plus tard qu'il en fut de même de la sculpture gothique et de l'art bourguignon. Nous aurons à rechercher le berceau de cette sculpture, les contrées qui l'ont vue naître; nous verrons alors qu'à mesure qu'on s'éloigne de sa source, les artistes des contrées plus distantes ne la comprennent déjà plus et nous donnent une statuaire qui, semblable à celle dont nous écrivons le développement, de la fin du XII[e] et du commencement du XIII[e] siècle, n'est qu'un pâle reflet des écoles de Paris, de Reims ou d'Amiens.

Aussi ai-je dû, pour faire mieux saisir cette déformation, décrire dans le chapitre suivant les monuments que possède le Roussillon. Là, des sculpteurs inhabiles reproduisent sans les com-

prendre les œuvres des maîtres et sculptent des statues qui ne sont déjà plus que des squelettes sans vie, le plus souvent affreuses, aux plis schématiques et durs.

Le portail de l'église de Saint-Bertrand de Comminges est, à ce point de vue, bien digne d'intérêt. Les artistes qui ont travaillé à la décoration de ce porche ne sont pas de la localité. Je crois au contraire qu'ils appartiennent à l'atelier de Toulouse des dernières années du XIIe siècle. Je les reconnais surtout aux chapiteaux figurés. Remarquez en effet ces corbeilles ornées d'animaux comme ceux de la porte de Saint-Sernin. N'est-ce pas que les figures des femmes assises rappellent celles du musée de Toulouse? C'est le même faire, déjà sec et fouillé, c'est la même imagination. Quelques années les séparent peut-être, car c'est vers 1190 que ces œuvres sont nées.

Le tympan est décoré de sculptures. Ces bas-reliefs représentent l'adoration des rois Mages, et au bas, dans des arcatures encore romanes, les douze Apôtres. Ces petites statuettes prouvent le talent médiocre de ces sculpteurs, ce n'est déjà plus de l'art, mais qu'on me permette de le dire, ce sont des caricatures. Les têtes sont grossières, sans expression et sans vie, les plis des vêtements schématiques, secs et raides, trahissent les formules d'atelier alors en usage. Mais si ces œuvres ne sont point intéressantes au point de vue artistique, nous avons cependant à les analyser pour déterminer la date approximative de leur création. La Vierge assise sur un siège pliant recouvert d'un coussin, tient dans ses bras l'Enfant-Jésus couronné et bénissant les rois Mages, qui s'avancent vers lui. Le costume de la mère du Sauveur est fort intéressant. Elle porte une tunique longue, sur laquelle est placé un bliaut, aux manches larges, et, ce qui est bien digne de remarque, elle a sur la tête un voile qui retombe en petits plis sur le derrière du cou. Ce voile, la manière de le porter, la couronne aux fleurons très hauts et accentués placée par-dessus, sont autant de détails qui indiquent à coup sûr les commencements du XIIIe siècle. Les rois Mages viennent offrir leurs dons au Sauveur. Vêtus d'une tunique aux manches larges, mais fort courtes, et d'un manteau maintenu sur les épaules, grâce à un fermoir, ils s'avancent vers le Christ. Ils étaient couronnés et chaussés de petits souliers bas, semblables à ceux de la fin du XIIe siècle. Dans les nues, des anges encensent

le groupe divin. A côté de cette scène, on a placé sans goût un abbé tenant à la main une crosse. Est-ce saint Bertrand qu'on a voulu figurer ? Je le crois volontiers. La figure du saint est laide, vieillotte, mais on peut voir déjà la coiffure du XIIIe siècle : cheveux courts, ramenés sur le front et formant boucles sur les oreilles.

Passons rapidement au cloître. Quelques archéologues ont prétendu qu'il était des premières années du XIIe siècle. L'église et le cloître auraient été construits par saint Bertrand. Nous venons de reconnaître l'erreur fort grave de ces archéologues, et nous avons été obligé d'assigner aux dernières années du XIIe siècle la construction de ce porche imagé. Nous allons décrire rapidement les chapiteaux figurés de ce cloître, pour voir si nous pouvons accepter la date du commencement du XIIe siècle assignée à cette construction.

Ce cloître forme un parallélogramme dont il ne reste que trois arcades en plein cintre, posées sur des chapiteaux surmontant des colonnes géminées. Quelques-uns de ces chapiteaux sont ornés de figures et vont nous permettre de dater approximativement cette construction. Disons tout de suite que les inscriptions qui sont dans le cloître ne remontent pas au delà du XIIIe siècle et ne sauraient par conséquent fournir aucune indication. Les chapiteaux au contraire sont fort curieux. Ils peuvent se diviser en deux catégories. Les uns sont décorés de scènes prises à la vie de tous les jours, les autres possèdent des sujets religieux. C'est tout d'abord *une chasse* qui se trouve sculptée sur l'un des chapiteaux. Deux personnages, au visage assez fin, tuent des sangliers. Vêtus d'une tunique courte, serrée à la taille par une ceinture assez large, ils poursuivent l'animal. Il faut remarquer les cheveux courts de ces personnages retombant sur les oreilles. Le dessin de ces figures ne manque pas d'élégance, mais prouve une fois de plus que cet art est profondément pénétré de l'esthétique du Nord. La vie cependant s'est retirée de ces personnages ; le corps est réduit en quelque sorte à des lignes, à un simple contour. On peut en dire autant de la représentation des arbres, des animaux. Ils sont très fouillés, les feuillages surtout sont même déchiquetés. C'est un faire sec, anguleux.

Un autre chapiteau nous raconte le travail des champs, mais il

est fort dégradé. Les arbres chargés de fruits dénotent encore le XIIIe siècle. Voyez l'homme qui se penche, n'est-il pas tout à fait dans la vision gothique ? D'autres indiquent des scènes de bergerie. Des pasteurs gardent leurs troupeaux. Le costume est celui de la seconde moitié du XIIe siècle, tunique courte, serrée à la taille, mais les figures imberbes, les gestes des personnages, le dessin de ces scènes trahissent une esthétique nouvelle. C'est déjà le style gothique qui fait son apparition dans ce coin retiré.

Nous avons ensuite des chapiteaux décorés de scènes bibliques : *Adam et Ève chassés du Paradis*, le *Sacrifice d'Abel et de Caïn*, le *Meurtre d'Abel*. C'est un art lourd, sans grâce et sans noblesse. On se croirait à Saint-Gilles ou à Saint-Trophime d'Arles. Les artistes ont placé au milieu de la galerie un pilier assez fort qui est orné de quatre statues debout adossées à la colonne. Ils ont voulu sans nul doute imiter l'art du Nord et placer des statues-colonnes si fréquentes à cette époque. Mais ce ne sont pas les rois de Juda, car l'art du Midi n'a pas subi l'influence des mystères ; très conservateur, il est resté fidèle aux Livres saints et a reproduit ici les Évangélistes avec leurs symboles. Les têtes des évangélistes indiquent déjà la gravité de l'art gothique. Les uns portent la barbe fine et en pointe, les autres sont imberbes avec des cheveux assez courts descendant jusqu'aux oreilles. Ces figures sont vulgaires et ne méritent pas une longue attention ; le dessin de ces statues est lourd, incorrect et le plus souvent grossier.

Nous avons au musée de Toulouse une œuvre à peu près semblable à celle-ci. C'est aussi un pilier où se trouvent sculptées différentes figures, qui pourrait provenir d'un cloître. Il est à coup sur de quelques années plus récent. Mais poursuivons notre analyse. Le chapiteau et le tailloir du pilier du cloître de Saint-Bertrand sont très ornés : animaux, feuillages, figures sont encore d'un style assez bon, mais combien le faire est sec, menu, profond ! Les artistes qui ont travaillé à cette œuvre ont abusé du trépan et ont produit des sculptures sèches et froides, où la vie est absente. J'attirerai surtout l'attention sur des chapiteaux qui représentent soit des destriers harnachés, soit des femmes figurées debout. L'analyse de ces chapiteaux est pour moi du plus haut intérêt, car elle fournit la date approximative de ce travail. La femme représentée debout est vêtue d'une tunique très serrée à la taille et porte

une *sorte de corsage* avec une *chemisette plissée* autour du cou ; ses souliers sont très pointus et ses cheveux ne sont plus tressés comme encore à la fin du XIIe siècle, mais séparés au milieu du front et formant bandeau de chaque côté du visage. Un cercle d'or, sorte de diadème, orne son front. Le costume qu'elle porte, sa coiffure indiquent une mode tout à fait nouvelle et sont la preuve indiscutable de l'âge indiqué de cette statuaire[1]. Je pourrai en dire autant au sujet du harnachement des destriers. Je cite en passant quelques chapiteaux où sont figurés des personnages dans des arbres. Ils sont tous vêtus d'une tunique fort courte, retenue par une large ceinture autour des reins, mais les manches de ce vêtement sont fort échancrées autour des bras nus de ces personnages.

La galerie du Nord a reçu seule des chapiteaux historiés. Les sculpteurs ont dû commencer par cette première galerie, le travail terminé, les moines n'ont pu trouver peut-être des artistes capables de continuer les travaux. On pourrait encore supposer qu'ils aient manqué des sommes nécessaires pour payer des artistes. Toujours est-il qu'il y a eu temps d'arrêt entre l'exécution de deux galeries que je ne saurais préciser, et on pourrai même supposer qu'après ce laps d'années écoulées, les moines, obéissant au goût du jour, ont préféré décorer ensuite de chapiteaux à feuillages ceux des autres galeries. J'ai retrouvé sur un tailloir de la dernière galerie une inscription qui indique l'an 1251. Elle pourrait fournir la date extrême de ces travaux.

L'église de Saint-Just de Valcabrère possède un portail où sont placées quatre statues-colonnes. Ces statues sont à la vérité fort mauvaises et ne mériteraient pas un examen sérieux si elles ne pouvaient fournir des vues intéressantes sur le développement de la statuaire. Il est inutile de dire que l'influence du Nord s'accuse sur ce monument, les statues-colonnes en font foi. A quelle époque ont-elles été sculptées ? La reine représentée debout va nous fournir des indications assez précises sur la date de ces œuvres. Elle porte sur la tête une couronne fort lourde à fleurons; vêtue d'une tunique et d'un manteau, retenu par une boucle dont la forme est celle du XIIIe siècle, elle tient, chose curieuse et unique, une croix sur la poitrine. La figure de cette reine est sans beauté, ses traits

1. Photographie Robert, n° 1892.

sont vulgaires, ses yeux grands et profonds. Le nez, qui est détruit, devait être assez long; la bouche large, aux lèvres épaisses. Il faut remarquer le dessin disgracieux et vulgaire des mains trop longues, les plis schématiques *triangulaires* des vêtements. Je crois même que l'artiste qui a travaillé au pilier du cloître a sculpté cette statue, car j'ai observé ces mêmes plis si longs et si disgracieux dessinés sur les jambes et le corps des personnages. En les voyant, on pense aussitôt aux stèles gallo-romaines du IVe siècle. Notre reine retient d'une main son manteau placé sur ses épaules, pose qu'on retrouve fort souvent sur les statues du XIIIe siècle, mais le bliaut, détail intéressant, *est échancré* sous les épaules. Les pieds sont chaussés de « solers » très pointus et reposent sur un *animal fantastique*. L'artiste a fait preuve à chaque instant de sa science anatomique, il n'a rien omis, les veines, les phalanges des doigts, les méplats de la face sont minutieusement indiqués. Parlerai-je encore d'un second personnage qui peut fournir quelques indications supplémentaires ? Il est là, debout, tenant à la main un livre. Les cheveux de cette statue sont coupés fort courts et ramenés sur le front; ils retombent sur les oreilles. Inutile de dire aussi que le dessin de la face, des mains, etc., est d'une science fort pédante. Ces quatre statues ont été donc sculptées vers le premier tiers du XIIIe siècle, de 1210 à 1220. Les chapiteaux placés sur les colonnes sur lesquelles reposent ces statues et qui représentent des scènes de martyre nous indiquent aussi la même date. Mais on reconnaît sur ces chapiteaux l'influence de l'art gallo-romain, que nous avions pu voir aussi sur certaines œuvres du musée de Toulouse appartenant à cette contrée. J'attire principalement l'attention sur un chapiteau qui indique le martyre du saint. On doit observer le costume des soldats de la fin du XIIe siècle ; la cotte de mailles courte, montant jusqu'au menton. Le casque est petit, sans nasal, mais terminé en pointe. Celui qui représente un ange avertissant un saint de partir au plus vite est aussi digne de remarque. Le cheval est là, tout sellé; le personnage tient un bâton et une besace. Le dessin de ces scènes indique bien la date proposée. Le tympan est orné du *Christ en gloire*, assisté des quatre Évangélistes, mais quelle profonde décadence! C'est vraiment trop laid.

On le voit, les artistes qui ont travaillé au commencement du

XIII[e] siècle dans ces contrées étaient avant tout des sculpteurs sans grand talent. Ils ont traduit à leur manière la statuaire du Nord. Aucun souffle, aucune poésie ne les anime. Ils sculptent grossièrement le bloc de pierre fourni par l'architecte, et la population de ces régions, incapable du reste de distinguer les belles œuvres, admirait béatement ces statues qui représentaient des reines vénérées, des saints célèbres, ces chapiteaux qui reproduisaient les sujets religieux, les histoires sacrées si aimées à cette époque.

CHAPITRE V

L'École de sculpture en Roussillon à la fin du XIIe siècle

Nous venons de voir comment les sculpteurs du Midi ont interprété à la fin du XII[e] siècle la statuaire du Nord, de l'Ile-de-France. Ils se sont montrés à nous rétrogrades, et s'ils sont encore habiles, ils n'ont pu nous donner aucune œuvre vraiment remarquable, preuve d'un foyer artistique fécond. Certes, nous avons analysé avec sympathie des créations louables, d'une exécution fine et soignée, qui ont même parfois des qualités de délicate élégance, mais dans cette excursion assez rapide, nous n'avons vu aucun monument où se devine l'âme forte et fière d'un artiste, la réalisation de son rêve sincèrement traduit. Ce sont, au contraire des œuvres médiocres, qui montrent l'absence complète de grands sculpteurs et l'impossibilité trop évidente de créer un foyer artistique important. Non, les artistes secondaires qui, à la fin du XII[e] siècle ont sculpté les monuments de Beaulieu, de Souillac, de Saint-Bertrand de Comminges, ont dédaigné d'observer la nature, de donner une interprétation vivante des personnages, mais ont cherché au contraire les procédés expéditifs de l'exécution, appris à la hâte et répétés sans cesse, en un mot, les formules d'atelier.

C'est surtout vrai à mesure qu'on s'éloigne de plus en plus des contrées privilégiées et qu'on arrive en Roussillon. Là, la sculpture devient de 1190 à 1215 franchement mauvaise. Analysons donc quelques œuvres qui nous restent encore, soit à Perpignan, soit à Elne, pour nous convaincre de la faiblesse extrême de ces artistes.

L'église de Saint-Jean-le-Vieux, à Perpignan, possède un porche décoré de quatre statues. Elles représentent les Apôtres: saint Pierre a les clefs, saint Paul l'épée, les autres un *volumen*. Mais déjà quelle transformation! L'artiste n'a pas su placer ces

statues debout. Il les a simplement plaquées sur le marbre. Le gros bloc de pierre est mal taillé et ces statues accusent une main inhabile; le dessin est incorrect, le faire lourd et sans grâce. Mais à côté de ces défauts, l'artiste se montre savant, et veut indiquer sa science anatomique: il accuse avec intention les veines, les phalanges, les rides et souligne même les plis de la peau. Les statues de saint Pierre et de saint Paul montrent le côté pédant de cette statuaire. C'est du métier et rien de plus.

L'examen de ces statues nous indique aussi l'influence des stèles romaines. Ces figures paraissent des crânes décharnés, les têtes sont tellement privées de vie qu'on se croirait parfois au petit portail de la cathédrale de Bourges. Il faut remarquer les méplats creusés de la face, les yeux profonds, les oreilles si grandes de ces apôtres. En les voyant, on songe à ceux de Saint-Trophime d'Arles vers le commencement du XIIIe siècle. C'est le même courant artistique.

On peut en dire autant de deux statues couchées, qui se trouvent dans le cloître d'Elne. Elles sont datées et nous pouvons analyser ces deux tombes qui ont, pour nous, un très grand intérêt, car elles permettent de grouper autour d'elles un certain nombre de monuments que nous retrouverons en Espagne. Ce sont deux prélats représentés couchés, les mains croisées sur la poitrine. Des anges sont à côté, portant des encensoirs. Le premier tombeau est celui de l'évêque Guillaume Juba, mort en 1186. Il porte la mitre *cornue* et on peut voir avec quel soin l'artiste a dessiné les ornements des vêtements sacerdotaux. Mais le travail me paraît postérieur à la mort du prélat. C'est vers 1190-1200 que cette sculpture, du reste fort mauvaise, a été faite. On a dû exécuter le tombeau de l'évêque quelques années après sa mort. La seconde dalle est datée de 1200. C'est encore un évêque qui s'y trouve représenté. Il porte la mitre *cornue*, sa tête repose sur un coussin, et les mains sont croisées sur la poitrine. C'est toujours le même faire sec et froid, les plis petits, verticaux, fort menus des vêtements trahissent encore une influence du Nord, mais tout est vraiment vulgaire dans ces statues.

Enfin, une œuvre qui se trouve à Arles-sur-Tech, est sortie aussi de la même école. C'est la statue sépulcrale de Guillaume Gaucelme, mort en 1211. Nous avons devant les yeux un vrai

squelette, ses vêtements se font remarquer par leurs plis menus et fins. Cette œuvre indique la complète décadence de ces ateliers, qui n'ont du reste aucun droit à être mentionnés dans une histoire de la statuaire française.

On ne saurait en dire autant des sculptures qui décorent les chapiteaux du cloître d'Elne[1]. M. Brutails, qui a étudié avec beaucoup de soin ce cloître, veut y voir une œuvre de 1157 à 1186, remaniée après les désastres occasionnés par la guerre de Philippe le Hardi (1285). D'après ce savant archéologue, on aurait refait vers le troisième quart du XIVe siècle (1375), ce cloître déjà construit dans le dernier tiers du XIIe siècle. Disons pourtant que ces indications ne sont basées sur aucun fait précis, sur aucune source écrite. Les documents se taisent sur le commencement de ces travaux. Seuls, les chapiteaux historiés peuvent nous fournir quelques indications précieuses.

Ce cloître forme un quadrilatère irrégulier, mais l'impression de ce monument est profonde et grandiose. Cette décoration, malgré des travaux faits à différentes époques, paraît homogène, et l'ensemble est d'une très grande beauté. Je ne parlerai pas des chapiteaux qui ont été sculptés au XIVe siècle, mais de ceux qui ont été ornés vers la fin du XIIe siècle. Je ne songe pas du reste à analyser le cloître d'Elne, la monographie de M. Brutails, celle non moins érudite de M. Vidal sont assez complètes pour m'éviter de reproduire la même description. Je veux seulement attirer l'attention sur la facture des chapiteaux qui appartiennent à la fin du XIIe siècle, sinon au commencement du XIIIe[2], et qui décorent la galerie du sud.

Nous avons là encore deux catégories de chapiteaux sculptés. La première comprend ceux qui sont ornés de feuillages avec animaux affrontés, sirènes ou bêtes comprises dans des cercles; la seconde se compose des chapiteaux décorés de figures. Disons

1. Cf. Brutails, *Le cloître d'Elne*. Ce travail est excellent. Je suis heureux de voir que ce distingué archéologue a reconnu combien la statuaire dans le Roussillon était en retard. Il a publié dans le *Bulletin archéologique*, année 1893, des notes fort intéressantes, relative à l'art de cette contrée, On y trouvera représentée la tombe de l'évêque Guillaume Jorba. Pour l'histoire de Perpignan, de ces monuments, cf. les travaux érudits de M. Vidal, l'aimable conservateur du musée de cette ville.

2. Photographies (Robert, février 1898). Elles sont au nombre de trois.

tout de suite que le fini du travail, l'élégance de certains chapiteaux de la première catégorie nous prouvent que ce sont des artistes étrangers qui ont été appelés par les moines. Quand on étudie avec soin ces différents chapiteaux et qu'on les compare avec ceux du cloître de Moissac, et surtout de la porte de la façade principale de Saint-Sernin de Toulouse, on voit aussitôt que ce sont des artistes sortis des mêmes ateliers qui ont orné le cloître d'Elne. C'est le même ciseau sec et froid, qui aime à accuser les dos ronds, les parties fermes des animaux. Cette hypothèse peut être admise, car cette région que j'ai visitée avec beaucoup de soin ne saurait revendiquer aucune œuvre pouvant remonter à l'extrême fin du XII[e] siècle, et ces sculptures qui dénotent encore une très grande habileté n'auraient pu naître sans qu'on puisse trouver dans les environs quelques monuments similaires. Je vois donc dans ces œuvres une *création importée*, l'appel fait par les moines à un certain nombre de sculpteurs toulousains.

La date que j'assigne à ces œuvres est la fin du XII[e] siècle. C'est vers 1180-1200 qu'elles ont pu être exécutées. J'attire surtout l'attention sur quelques chapiteaux qui confirment cette date. C'est tout d'abord celui qui représente le siège d'une cité. Représentez-vous une tour de la ville où sont placés sur les créneaux deux personnages, dont l'un sonne du cor, l'autre tient une lance. La muraille est dessinée avec soin. La porte, surtout, est d'un très grand réalisme, témoin les deux *rangs de penture* qui la décorent, les deux *marteaux* qui s'y trouvent attachés. Des personnages regardent l'ennemi à travers ces arcatures. C'est le même souci des détails, des accessoires, que nous avons vu au cloître de Moissac. Le style de ces figures est déjà tout nouveau. C'est le XIII[e] siècle qui s'annonce. A côté de la porte nous voyons un personnage à genoux qui se prosterne devant un autre qui lui retient la main. Ils sont vêtus d'un bliaut descendant jusqu'aux pieds, mais les figures de ces seigneurs sont assez vulgaires: ils portent la barbe en pointe, fine et non tressée. Les yeux sont profondément creusés, à l'antique, la bouche petite, mais ouverte. Un autre chapiteau fournit à peu près la même représentation. C'est encore une ville fortifiée avec ses murs, sa tour élevée, pourvue d'une porte aux fortes pentures. Des personnages sont debout, d'autres dans la tour. Les premiers tiennent

une épée et une lance, les seconds un petit écu, ovale et un peu allongé dont la forme est du commencement du XIIIe siècle. Il faut remarquer le personnage vêtu d'une tunique fort courte, un peu échancrée, et d'un manteau maintenu au milieu du cou par une fibule. Les souliers bas, qui laissent voir le dessus du pied, nous reportent vers cette date. Le galbe des figures, le vêtement si particulier, la cape avec le capuchon, que les artistes septentrionaux dessinent vers le dernier tiers du XIIe siècle, ne sauraient contredire cette assertion et prouvent une fois de plus que ces sculptures ont été faites à l'extrême fin de ce siècle. Les chapiteaux décorés de sirènes confirment encore ce jugement. Leur visage est caractéristique, jeune, presque souriant, mais, détail très important, leurs cheveux coupés fort courts et placés de chaque côté du front, retombent en une seule boucle sur les oreilles. Le dessin des aigles, celui des animaux debout nous reportent encore à cette période. Ces travaux sont contemporains de la porte principale de l'église de Saint-Sernin de Toulouse.

D'autres chapiteaux mériteraient aussi une analyse minutieuse, témoin celui qui figure la *Création d'Ève*, leur *Séjour au Paradis*. On voit déjà les plis triangulaires sur les vêtements de nos premiers parents. Les artistes accusent d'une manière grossière les seins d'Ève, les côtes, le nombril d'Adam. Je ne crois pas que nous puissions trouver une scène telle que la création d'Adam et d'Ève, traitée d'une manière aussi réaliste avant l'extrême fin du XIIe siècle. Il me faudrait insister aussi sur l'armure des guerriers, sur les différentes formes de vêtements, sur celle des couronnes à fleurons dessinés très hauts, mais cette étude me paraît déjà trop longue, et j'ai hâte de conclure. Je vois donc dans cette décoration un travail des dernières années du XIIe siècle, contemporain des façades et des cloîtres qu'on élevait soit à Moissac, soit à Toulouse.

J'ai montré qu'au commencement du XIIe siècle, la sculpture venait seulement de naître. J'ai prouvé, chemin faisant, que les églises étaient seulement peintes pendant la première partie du moyen âge. La religion avait supprimé la sculpture et avait proscrit des édifices la reproduction de la figure humaine en ronde-bosse. Ce n'est donc qu'au premier quart du XIIe siècle que l'historien de l'art peut placer la naissance de la statuaire. C'est à ce moment qu'on voit les premières tentatives pour la créer.

Elle est née, stimulée par les Byzantins, sans contact tout d'abord avec l'antiquité. Nous avons vu que les artistes aquitains ont copié les ivoires, peut-être se sont-ils inspirés des mosaïques de l'art byzantin contemporain. Alors commença une période d'efforts, le génie méridional chercha à s'affirmer, des sculpteurs produisirent des œuvres d'une grande beauté. Le tympan de l'église de Saint-Pierre de Moissac nous montre déjà ces tentatives couronnées de succès. Ce développement dut être trop prompt, car nous avons constaté, chemin faisant, un temps d'arrêt. C'est surtout vers la fin du second tiers du XII[e] siècle que ces écoles paraissent désorganisées. Elles se perdent dans des redites, et si ces artistes deviennent de plus en plus habiles à exprimer leur pensée, s'ils se sont rendus maîtres de la matière, leur faire se fait surtout remarquer par une froideur et par une trop grande sécheresse.

Mais la renommée des artistes de l'école de Moissac parvint à Paris, où leur succès déjà connu fut bien vite vanté. Les abbés, les évêques appelèrent des artistes de cette école pour créer de nouvelles œuvres. Celles que nous possédons encore trahissent l'influence de ce foyer déjà puissant.

Et c'est au moment de la décadence des foyers artistiques du Midi-Ouest que la statuaire de l'Ile-de-France commence à prospérer. Ce fut une époque vraiment unique dans l'histoire de l'art. Les portails de Saint-Denis, de Corbeil, la porte Sainte-Anne de Paris, celle de Saint-Germain-des-Prés, etc., prouvent l'activité croissante et prodigieuse de ces artistes. Cette floraison admirable, ce moment exquis dans l'histoire de la statuaire française eut une portée vraiment européenne. C'est alors que tous les artistes de ce coin privilégié, voient juste, et on peut dire que les sculpteurs secondaires ont même des hardiesses aussi grandes que leurs maîtres. L'idée commune qui les guide, c'est l'observation de la nature, car ils devinent qu'un art qui n'exprime la vie est un art incomplet. Ils cherchent à la rendre avec une minutie scrupuleuse et nous avons montré que de 1170 à 1200 nous avons des sculpteurs d'un réalisme étonnant. Ils déploient une activité vraiment surprenante ; de tous les côtés, dans ce milieu, naissent des artistes qui se mettent à l'œuvre, qui sont portés tous ensemble par la même vision vers un but commun. Ils se font surtout

remarquer par le goût des conceptions belles et fortes, par les attitudes grandioses de leurs personnages, par leur saine et robuste facture. Nous analyserons dans un second mémoire leurs œuvres et nous verrons bientôt combien ils sont grands par la beauté des formes plastiques qu'ils ont su donner à ces rois de Juda, à ces reines qui se tiennent debout sur les façades des églises.

Mais cette floraison fut aussi de courte durée. Quarante ans suffisent pour apporter un terme à cette marche ascendante. Certes, nous reconnaissons volontiers que tout autour de Paris, près du foyer primitif, pendant le dernier quart du XIIe siècle, on eut encore un très grand respect pour les traditions léguées par les grands sculpteurs, les porches de Chartres, du Mans, etc., en font foi. Mais, encore là, il faut l'avouer, dès que s'ouvre le XIIIe siécle, la décadence est fort sensible, comme l'indique le portail d'Étampes.

Nous avons ensuite montré que les foyers artistiques, assez éloignés de ce centre vraiment fécond, que les ateliers du Sud-Ouest avaient oublié de poursuivre la vérité à travers la vie et n'avaient fait que reproduire sans cesse des formules, des procédés déjà transmis. Toutes ces statues-colonnes, tous ces chapiteaux donnent bientôt l'impression d'un monde subitement pétrifié d'où la vie s'est enfuie.

Cependant il ne faudrait pas croire que l'art français du XIIe siécle deferla comme une grande vague sur les contrées tout d'abord voisines, ensuite sur celles plus éloignées. Il n'y eut pas dans cette évolution artistique une pénétration aussi chronologique; mais nous constaterons, chemin faisant, que bien souvent des influences, des relations intimes avec de grandes abbayes de l'Ile-de-France, ont devancé dans certaines régions la venue de cet art. Des abbés étrangers, des évêques puissants ont appelé des sculpteurs souvent secondaires pour la décoration de leurs églises. C'est ce qui explique pourquoi un portail italien, une façade imagée espagnole a été exécutée avant celles de Cahors ou de Beaulieu, de Saint-Bertrand de Comminges, voire même des porches des églises du Poitou ou de Saintonge. J'ai montré aussi qu'il s'était formé un compromis entre les conceptions si différentes des deux écoles, qui fut la cause de

la longue durée de ce style dans les régions très éloignées. Il continue même, nous le verrons, après la belle floraison de l'école gothique de Paris et de celle de la Champagne, c'est-à-dire après les œuvres que nous admirons à Notre-Dame de Paris, à Amiens et à Reims.

Il nous reste à prouver que l'influence de la statuaire de l'Ile-de-France de la seconde moitié du xii[e] siècle se fit sentir sur tous les pays voisins. Les nombreux ateliers qui naissent aussitôt, tout en déformant les conceptions esthétiques de cette école, propagent soit en France, soit en Espagne, voire même en Italie et en Allemagne, la plastique du domaine royal. Partout on la rencontre, aussi bien en Hollande qu'en Belgique et plus loin encore, les Croisés la portent avec eux en Orient. La frise de l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem en fait foi.

Notre étude pour être complète devrait donc décrire avec soin l'influence française en Espagne; nous aurions à analyser les monuments qu'on voit encore à Gerona, à Barcelone, à Lérida, aux monastères de Ripoll, de la Huesca, de Silos, etc., mais j'ai préféré consacrer un mémoire particulier pour prouver les *influences extérieures de l'art français*. Je montrerai bientôt comment il a été traduit par des artistes de Parme, de Modène, de Gênes, comme aussi par ceux de Worms, de Mayence, etc.

Je crois donc avoir prouvé que l'école d'Aquitaine, tout d'abord originale, enfanta des œuvres d'une haute valeur, mais qu'elle subit sans conteste l'ascendant de l'art français vers 1170-1175. J'ai même montré que, grâce à la venue à Toulouse de certains artistes du Nord, la sculpture de cette ville, un moment ranimée, créa des œuvres d'une très grande beauté, témoin les beaux chapiteaux conservés au musée de Toulouse.

Mais cette floraison dura fort peu; les artistes du Nord ne purent faire revivre les différents centres artistiques de cette région. La cause en est peut-être à la guerre des Albigeois, à la dépopulation des villes, à la misère des cités envahies par les durs chevaliers du Nord. Mais ce ne fut pas en vain que les artistes de l'Ile-de-France ont fait subir leur influence aux ateliers du Languedoc. Les œuvres qui appartiennent aux derniers tiers du xii[e] siècle nous ont montré qu'il s'établit dans ces écoles locales, il est vrai, de fort courte durée, un compromis entre les concep-

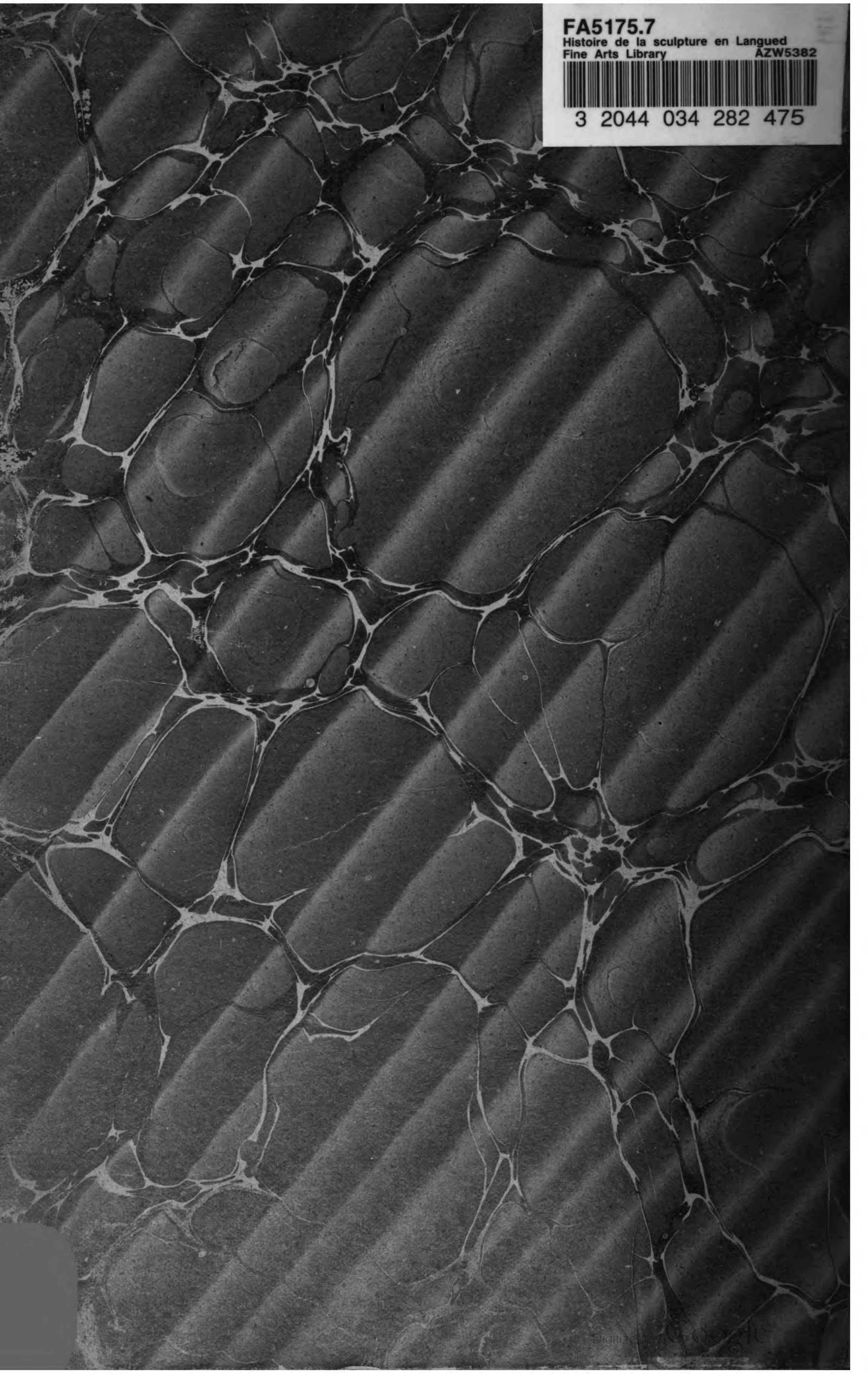
tions esthétiques anciennes et l'art nouveau de l'Ile-de-France. Les œuvres abondent pour montrer le mélange des deux conceptions esthétiques, mais vers la fin du XIIe siècle, les sculptures que nous avons analysées, telles que celles du portail de Beaulieu, de Souillac, de Conques, nous prouvent que la décadence de ces ateliers est déjà fort sensible. Les sculpteurs oublient d'étudier la nature et ne sont plus que des praticiens habiles, jusqu'à ce qu'enfin des artistes de second ordre, sans contact avec le Nord, sous l'influence de plus en plus dominante des bas-reliefs gallo-romains, nous donnent des œuvres sans aucune valeur artistique. C'est le moment où s'élève le portail de Saint-Bertrand de Comminges, que se construisent le cloître de ce monastère, la porte de Saint-Just de Valcabrère, c'est enfin l'époque où des artistes travaillent aux tombeaux de l'abbaye d'Elne. On peut désormais affirmer que la sculpture du XIIe siècle est épuisée dans le midi-ouest de la France et que cette contrée est encore prête à accepter une seconde fois les conceptions esthétiques nouvellement créées de la statuaire gothique.

Paris, 1896-1902.

INDEX ALPHABÉTIQUE

TABLE DES MATIÈRES

CHALON-S-SAÔNE, IMPR. FRANÇAISE ET ORIENTALE E. BERTRAND


FA5175.7
Histoire de la sculpture en Langued
Fine Arts Library AZW5382
3 2044 034 282 475

